العمائر الاسلامية وطرزها الفنية

تأليف

د. زكي محمد حسن

الكتاب: العمائر الاسلامية وطرزها الفنية

الكاتب: د. زكي محمد حسن

الطبعة: ٢٠٢٠

الناشر: وكالة الصحافة العربية (ناشرون)

٥ ش عبد المنعم سالم – الوحدة العربية – مدكور- الهرم – الجيزة
جمهورية مصر العربية
هاتف : ٣٥٨٢٥٢٩٣ _ ٣٥٨٦٧٥٧٦ _ ٣٥٨٦٧٥٧٥
فاكس : ٣٥٨٧٨٣٧٣
E-mail: news@apatop.comhttp://www.apatop.com

دار الكتب المصرية
فهرسة أثناء النشر

حسن ، د. زكي محمد
العمائر الاسلامية وطرزها الفنية / د. زكي محمد حسن
– الجيزة – وكالة الصحافة العربية.
٢٣٩ ص، ١٨*٢١ سم.
الترقيم الدولى: ٢ – ١١ – ٦٨٢٣ – ٩٧٧ – ٩٧٨
أ – العنوان رقم الإيداع : ٩٣٢٤ / ٢٠٢٠

العمائر الاسلامية وطرزها الفنية



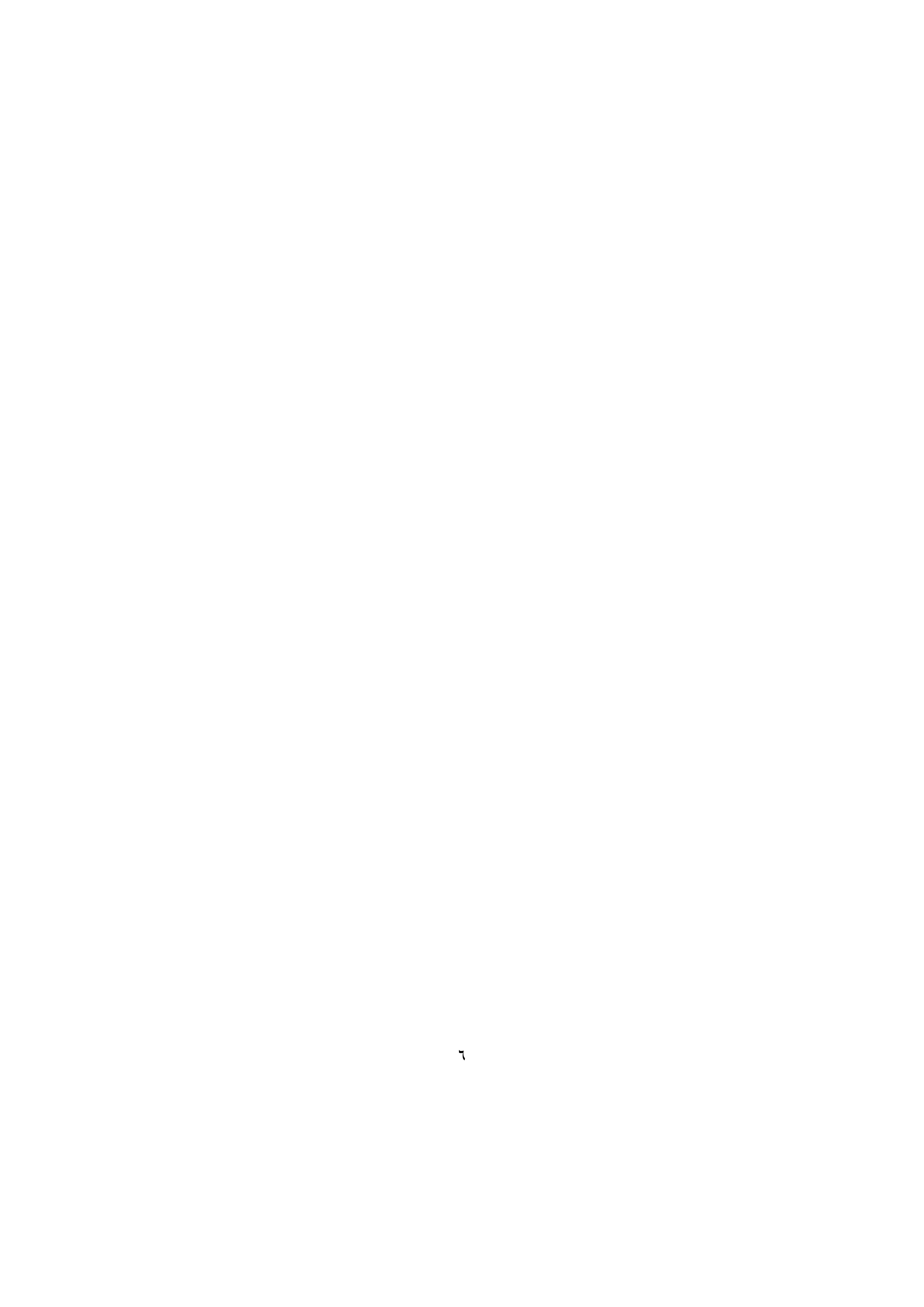


هذا الكتاب

يعرض ما ازدهر في ديار الإسلام من فنون العمارة ، أردت به أن يكون مرجعاً شاملاً للمشغلين بالآثار الإسلامية وأن يسد في مكتبتنا العربية نقصاً لا يزال ملحوظاً حتى اليوم. وسيرى الذين يقرأونه أنه يحقق هذا الغرض الذي أنشده، وإن أكن قد حملت نفسي فيه على الإيجاز ما استطعت إلى ذلك سبيلاً.

وأكاد أعتقد أن هذا الكتاب لا ينتهي إلى غايته إذا لم يغد منه أيضاً من يدرسون التاريخ الإسلامي ومن يطلبون الثقافة في ميدان الحضارة الإسلامية بوجه عام.

زكي محمد حسن



نشأة الفن الإسلامي ومدارسه

إذا كان للعرب كل الفضل في انتشار الإسلام وقيام الإمبراطورية الإسلامية وازدهار بعض مظاهر الحضارة التي امتدت في ربوع هذه الإمبراطورية، فليست الحال كذلك تماماً في ميدان الفنون. إذ من الإنصاف أن تسلم بأن العرب لم تكن لهم قبل الإسلام أساليب فنية ناضجة، اللهم إلا في أطراف شبه الجزيرة، حيث قامت الممالك والإمارات التي اتصلت بالأمم الأجنبية وتأثرت بأساليبها الفنية تأثراً كبيراً، كما حدث في اليمن والحيرة وبلاد النبط والغساسنة. فكان طبيعياً إذن أن يكون نصيب العرب في قيام الفنون الإسلامية روحياً فحسب، وأن يصبح من العسير أن ننسب إليهم أي عنصر فني في العمائر والتحف في بداية العصر الإسلامي سواء أكان ذلك في الشكل أم في الزخرفة أم في الأساليب الصناعية. وإنما تنسب هذه العناصر إلى الشعوب الأخرى التي تألفت منها الإمبراطورية الإسلامية والتي كانت لها قبل الإسلام أساليب فنية زاهرة، كالفرس والمسيحيين في الشرق الأدنى، ثم اليربر والترك والهنود.

أما نصيب العرب الروحي فصعب تحديده، ولكنه ظاهر في جمعهم شتى الأساليب الفنية القديمة، وطبعها بطابع دينهم الجديد، وإنشاء فن إسلامي يتميز عن غيره من الفنون. وقد ظهرت حكمة العرب وحسن استعدادهم في إقبالهم على استخدام الفنيين في البلاد التي فتحوها،

وارتاح الفنيون من أهل الذمة إلى تسامح العرب واعترافهم بمهارتهم الفنية فقام الفن الإسلامي على أسس من الفنون المسيحية الشرقية في مصر والشام، ومن الفنون الإيرانية القديمة في بلاد الجزيرة وهضبة إيران، ومن الأساليب الفنية التي نشأت من التقاء الفنون الإيرانية والهيلينية والهندية في إقليم بكتريا[1] منذ فتوح الإسكندر، ومن الأساليب الفنية في التركسان وما يتصل بها من أقاليم آسيا الوسطى.

والغريب أن كثيراً من الغربيين، حين ينسبون شتى العناصر الفنية الإسلامية إلى بعض الفنون القديمة، يلحون في ذلك كأنهم يعملون على الخط من شأن العرب، بل يذهب المتعصبون منهم إلى رمي العرب بالتأخر وبالإقبال على النهب والسلب وبالبعد عن الحضارة والاستقرار.. والحق أن هذا ظلم فادح، فالأمم كالأفراد لا نستطيع أن تحيط بكل شيء وبداوة العرب وطبيعة بلادهم لم يكن من شأنهما أن يشجعا ازدهار العمارة والفنون الزخرفية بين ظهرانيهم، ولكن قامت بينهم فنون أخرى كالشعر والخطابة والأدب، واستطاعت جحافلهم أن تخضع لسلطانهم الجزء الأكبر من العالم المعروف في ذلك الوقت. وفضلاً عن هذا وذاك فإن سنة الفنون واحدة، كل منها يأخذ من الفنون التي سبقته، ولا يمنعه هذا من أن تكون له ذاتيته وعناصره المستنبطة. أما الفنون الأصيلة إلى حد كبير فهي الفنون العريقة في القدم كالفن المصري القديم والفن

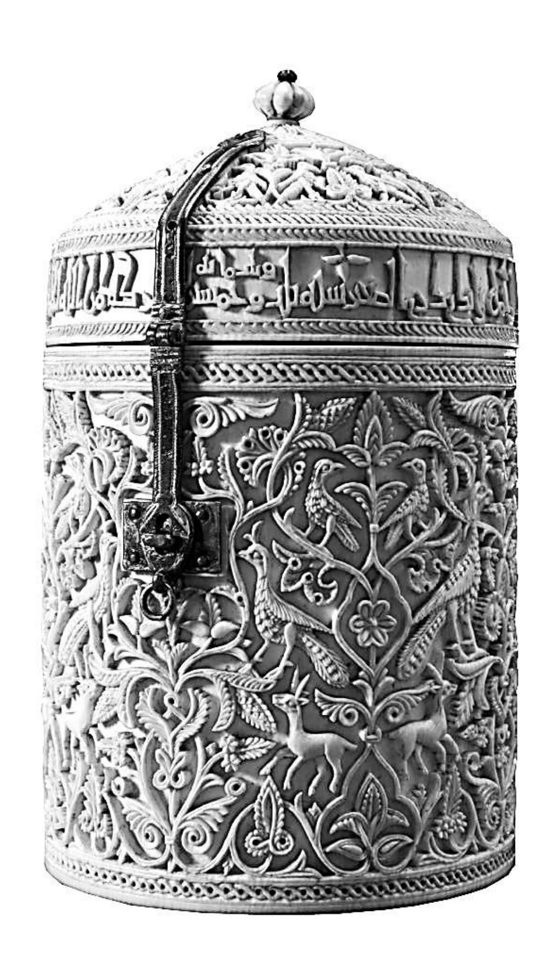
---

[1] **Bactriane** اسم قديم لجزء من آسيا الوسطى ع الآن بين أقاليم أفغانستان والتركستان وإيران. وكانت بكتريا في العصور القديمة حلقة اتصال تجاري بين الهند والصين من ناحية وأقاليم بحر الخزر والبحر الأبيض المتوسط من ناحية أخرى. وقد فتحها الإسكندر وأنزل فيها أربعة عشر ألف إغريقي.

الصيني والفن الإغريقي.



(شكل ١) إبريق من البرونز ينسب إلى الخليفة الأموي مروان بن عبد الملك من القرن الأول الهجري ، محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ٢) علبة اسطوانية من العاج ذي الزخارف المحفورة. محفوظة في متحف الآثار بمدريد، وأصلها من كاتدراتية زامورا وعليها كتابة نصها: "بركة من الله للإمام عبد الله الحكم المتنصر بالله أمير المؤمنين مما أمر بعمله السيدة أم عبد الرحمن على يدي دري الصغير سنة ثلث وخمسين وثلث مائة" فهي إذن مما صنع للخليفة الحكم الثاني ليهديها لزوجته سنة ٩٦٤م

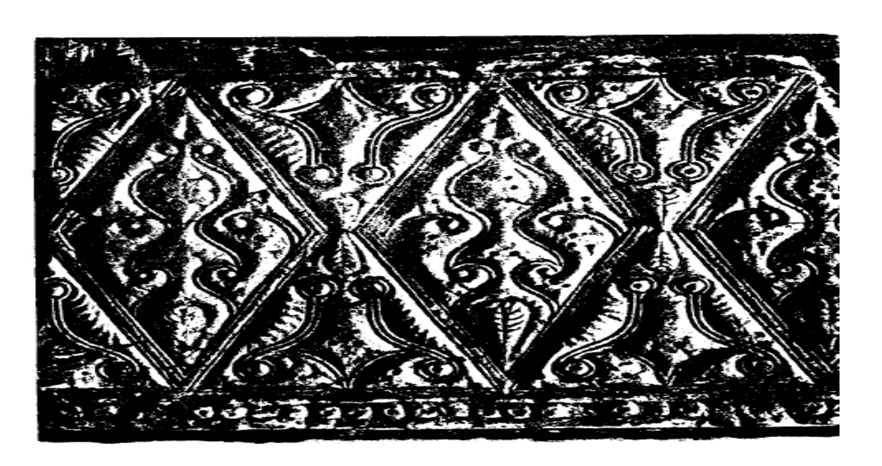
ولما بدأ التربيوز في دراسة الفن الإسلامي أطلقوا عليه أسماء غير جامعة، لأن بعضها لا يصلح إلا لجانب من هذا الفن، أو أسماء بعيدة عن الدقة، لأنها تخالف الحقائق الثابتة، فبعضهم سمان الفن الشرقي

Saracenic[1]. وهو اسم يصح أن نطلقه على الفنون الإسلامية التي ازدهرت في بلاد العرب والشام والعراق وربما في مصر وصقلية والأندلس، ولكنه لا يصلح للفنون الإسلامية في إيران وتركيا والهند. وسماه آخرون الفن المغربي Moorish Art [2] ولكن هذا الاسم لا يصلح أن نطلقه إلا على الفنون الإسلامية التي ازدهرت في الأندلس ومراكش والجزائر وتونس دون غيرها من الأقاليم الإسلامية. وسماه فريق ثالث الفن العربي، ولكنها تسمية يعترض عليها بأنها تبخس حق الإيرانيين والترك والشعوب الأخرى التي اشتركت في الإمبراطورية الإسلامية وكان لها فضل كبير في ازدهار الفنون الإسلامية. وفضلاً عن ذلك فإن أصحاب هذه التسمية يقتطعون من الفن لإسلامي بعض أقسامه فيطلقون عليها أسماء مستقلة ويقيمون إلى جنب الفن العربي فنا فارسياً وفناً تركياً وفناً هندياً، وربما فعلوا عنه "الفن المغربي" أيضاً.

---

[1] أكبر الظن أن كلمة Saracens من أصل يوناني Saracenl، كان الإغريق القدماء يطلقونه على البدو الذي كانوا ينزلون بادية الشام، ولعله النسبة في اللغة اليونانية إلى كلمة "شرق" العربية فيكون معناها "شرقي" ثم اتسع مدلول هذا اللفظ حتى شمل سكان شبه الجزيرة العربية عامة. وفي عصر الحروب الصليبية غلب على سكان الشرق الأدنى من المسلمين الذين كانوا يماثلون الصليبيين وامتد أحياناً إلى المسلمين في صقلية والأندلس، راجع معجم E.Littré الفرنسي مادة Sarrasin وكتاب phllittl: History of the Arabs P.41 (2nd ed).

[2] مشتق من لفظ Maurl الذي كان الرومان يطلقونه على أهل بلاد المغرب الحالية وقد كانت تعرف عندهم باسم Manretanis



(شكل ٣) زخاف جصية من سامرا من القرن ١هـ (٩م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين.



(شكل ٤) قطعة خشبية ذات زخارف من الطيور المحورة عن الطبيعة من الطراز العباسي في مصر في القرن ٣-٤هـ (٩-١٠م) ومحفوظة بدار الآثار العربية في القاهرة

ا



(شكل ٥) صحن من احرف ذي البريق المعدني يرجع إلى القرن ٤هـ (١٠م)، ومحفوظ في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

وذهب فريق من الأوربيين مذهباً جديداً فأطلقوا على الفن الإسلامي اسماً شاه هو الفن المحمدي **Muhammedan Art** ولكن المسلمين ينفرون من هذه التسمية، لأنها تنسب إلى النبي عليه السلام ظاهرة دنيوية وجانباً من جوانب الحضارة لم يكن له شأن به ولا علاقة له بمكانته الدينية. والحق أن هذه التسمية في العربية ثقيلة على السمع. فلا ريب إذن في أن أفضل الأسماء للفنون التي ازدهرت في العالم الإسلامي هو "الفن الإسلامي"، لأن الإسلام كان حلقة الاتصال بينها، ولأنه جمع شتاتها وألف منها منها وحدة متمايزة على الرغم من تباين أصولها، ولأن

هذه الفنون ازدهرت في ظل الإسلام وبرعاية الدول الإسلامية سواء أكان الفنيون أنفسهم من المسلمين أم من أهل الذمة، وسواء أكانت العمائر والتحف للمسيحيين أم للمسلمين.

* * *

والفن الإسلامي أوسع الفنون انتشاراً وأطولها عمراً، إذا استثنينا الفن الصيني، فقد امتدت الإمبراطورية الإسلامية من الهند وآسيا الوسطى شرقاً إلى الأندلس والمغرب الأقصى غرباً، ومن حوض الطونة وإقليم القوقاز وصقلية شمالاً إلى بلاد اليمن جنوباً. وازدهر الفن الإسلامي في هذه الإمبراطورية الواسعة الأرجاء.

ولد هذا الفن في القرن الأول الهجري (السابع الميلادي)، وظل ينمو ويترعرع،وبلغ عنفوان شبابه في القرنين السابع والثامن (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد). ثم دب إليه الهرم والضعف منذ القرن الثاني عشر (الثامن عشر الميلادي)، بعد أن تأثر المسلمون بمنتجات الفنون الغربية وأقبلوا على تقليدها، وقل تمسكهم بأساليبهم الفنية الموروثة، وضنوا بالوقت اللازم لإتقانها حين أصبحت السرعة في الإنتاج والاقتصاد في النفقات أساس الحياة الاقتصادية



(شكل ٦) نقش على جص وجد في حمام فاطمي بجهة أبي السعود ويرجع إلى القرن ٥هـ (١١م) ومحفوظ الآن بدار الآثار العربية



(شكل ٧) صحن من الخزف المصري ذي البريق المعدني، من القرن ٥هـ (١١م)
من مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا

وطبيعي أن العمائر أو المنتجات الفنية في الإمبراطورية الإسلامية الواسعة لم تكن ذات طراز واحد في القرون الطويلة التي ازدهر فيها الفن الإسلامي. وطبيعي كذلك أنها لم تكن واحدة في كل أقاليم الإمبراطورية الإسلامية. فإن الحرف والصناعات ظلت بعد الفتوح الإسلامية فترة من الزمن في يد أهل البلاد المفتوحة، فكانت الأساليب الفنية المحلية تتطور في كل إقليم تطوراً لا تفقد فيه كل صلتها بماضيها. ولكنها تخضع لكثير من القواعد التي يتطلبها العهد الجديد أو التي ينقلها العرب عن إقليم

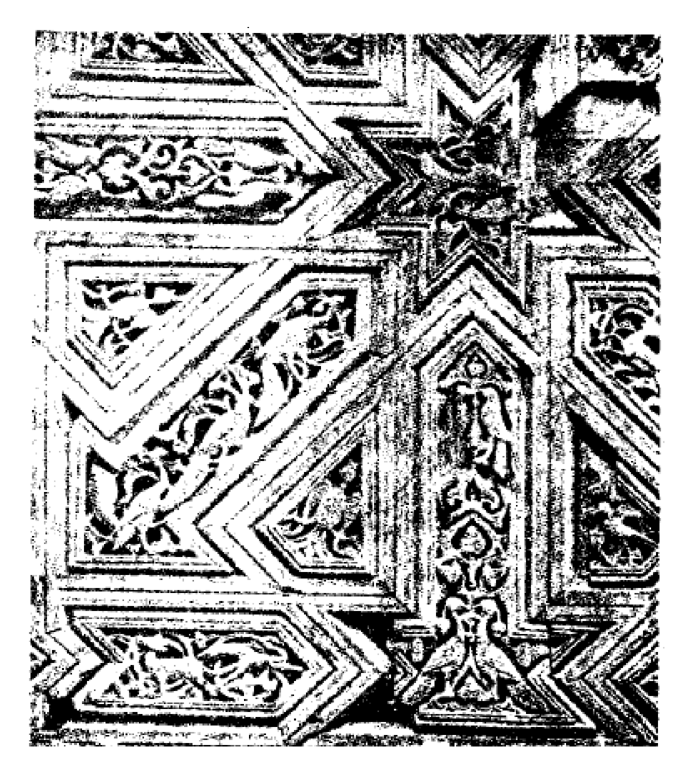
آخر من امبراطوريتهم الواسعة. ونشأت من امتزاج العرب بأهل البلاد التي أخضعوها لسلطانهم ومن تتلمذ الصناع العرب على الفنيين منهم ومن الاختلاط بين أهل تلك البلاد المختلفة فنون متشابهة في جملتها، يمكن تمييزها عن غيرها من الفنون ولكنها متباينة في جزئياتها، يستطيع ذوو الثقافة الفنية العادية أن يميزوا بينها في بعض الأحيان ويتطلب هذا التمييز في بعض الأحيان خبرة فنية ودراية خاصة.



(شكل ٨) أيل من البرونز يرجع إلى العصر الفاطمي وكان محفوظاً في المتحف الأعلي في ميونخ

قامت في العالم الإسلامي إذن طرز أو أنماط أو مدارس أو أساليب

فنية كانت تتطور بتطور العصور وتتأثر بالأحداث السياسية والاجتماعية. وكانت الفروق بين هذه الطرز الفنية المختلطة أظهر ما تكون في العمارة، فإن فن البناء أكثر الفنون اتصالاً بالإقليم الذي ينشأ فيه، بينما كان تبادل العناصر الفنية وتأثر بعضها ببعض أسهل في ميدان الفنون الزخرفية.



(شكل ٩) سقف من الخشب دي الزخارف المحفورة محفوظ بالمتحف الأهلي في مدينة بالرمو وهو من صناعة صقلية في القرن ٥هـ (١١م) حين كانت أساليبها الفنية فاسميه الطراز

وحسبنا أن المنتجات الصناعية التي تتجلى فيها الأساليب الفنية الزخرفية كانت تقل من إقليم إلى آخر في الإمبراطورية الإسلامية على يد

التجار الذين كانوا يجوبون إنحاء هذه الإمبراطورية والذين امتد نشاطهم في العصور الوسطى إلى الشرق الأقصى وجزر المحيط الهندي وصحاري السودان وجنوبي الروسيا وسواحل بحر البلطيق وجنوبي أوربا وغربيها.



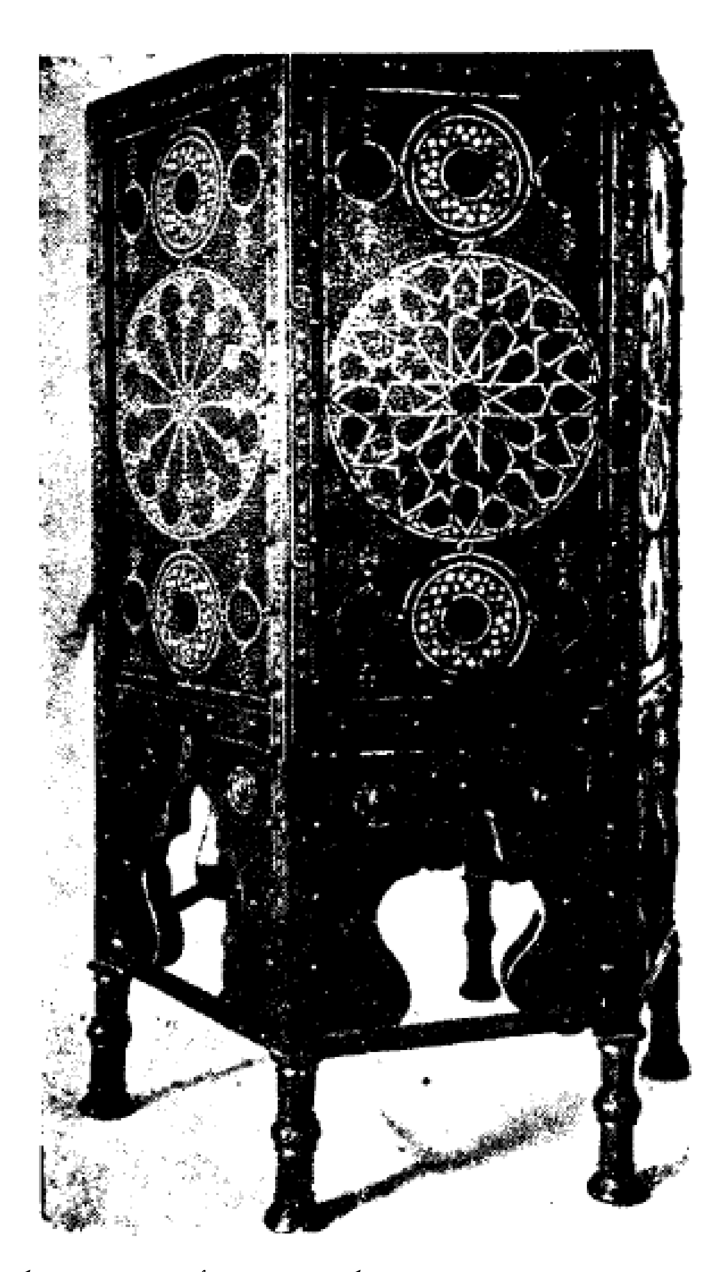
(شكل ١٠) حشوة من الخشب ذي الزخارف المحفورة، محفوظة في دار الآثار العربية بالقاهرة. من صناعة مصر في القرن ٥هـ (١١م)

وهكذا نرى أن العمائر والتحف الإسلامية لها طابع خاص ولكنها

تتميز بعضها من بعض، وتختلف بحسب الأقاليم والعصور المختلفة. فالعمائر في مواد العمارة نفسها. وفي أنواع الأعمدة وتيجانها، والعقود أو الأقواس، وفي المآذن والقباب الدلايات أو المقرنصات، وفي أنواع الزخارف الهندسية والنباتية والكتانية، وفي المواد التي تغطي بها الجدران كالجص والقاشاني، أما التحف فتختلف طرق صناعتها وأساليب زخرفتها والألوان المفضلة فيها والأشكال التي يقبل عليها إقليم دون آخر، فضلاً عن أن بعض أنواع التحف كانت تزدهر صناعته في إقليم دون سائر الأقاليم الإسلامية بسبب وفرة موادها الأولية فيه أو لغير ذلك من الأسباب.

* * *

أما في عصر النبي عليه السلام وفي عصر الخلفاء الراشدين من بعده، فقد كان الغالب على الجماعة الإسلامية الناشئة البساطة وخشونة العيش والجهاد في سبيل الله. فلم يكن المجتمع الإسلامي حينئذ مرتعاً خصيباً للفنون الجميلة بأنواعها، ولو استمرت الحال على هذا المنوال لما شيد المسلمون المساجد الشاهقة والقصور الفاخرة والعمائر الضخمة، ولما صنعوا الثياب الغالية والآنية النفيسة وغير ذلك مما لا يفق وبداوة العرب.



(شكل ١١) كرسي من نحاس مشوري شكل ومسدس الأضلاع ومخرم ومكفت بالفضة وعلى جوانبه زخارف هندسية مختلفة وهو من صناعة مصر في القرن ٨هـ (١٤م) ومحفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

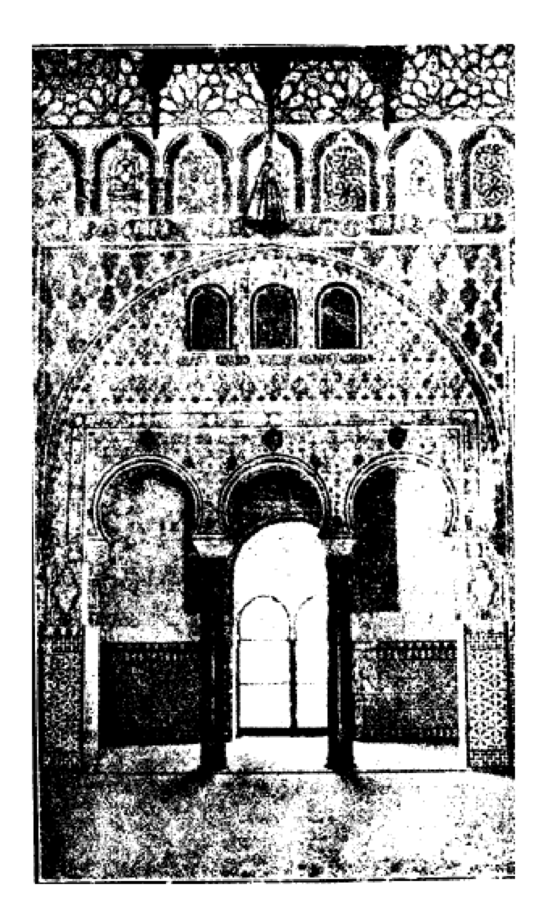
أما الذي جنبهم تلك البساطة وساقهم إلى طريق العمائر الرشيقة والتحف النفيسة وغير ذلك من وسائل الترف فهو فتح الأمصار العريقة في المدينة، ورؤية ما فيها من الآثار وما ينتجه أبناؤها من آيات الفن الجميل، ثم اعتداد العرب بأنفسهم وحرصهم على أن لا يظهر المسلمون فقراء في عمائرهم بسطاء في مظهرهم، وهم سادة البلاد وحكامها. وقد عقد ابن خلدون في مقدمته فصلا "في أن المباني والمصانع في الملة الإسلامية قليلة بالنسبة إلى قدرتها وإلى من كان قبلها من الدول" كتب فيه: "والسبب في ذلك ما ذكرنا مثله في البربر بعينه، إذ العرب أعرق في البداوة وأبعد عن الصنائع... وأيضاً فكان الدين أول الأمر مانعاً من المغالاة في البنيان والإسراف فيه في غي القصد، كما عهد لهم عمر حين استأذنوه في بناء الكوفة بالحجارة، وقد وقع الحريق في القصب الذي كانوا بنوا به من قبل، فقال: افعلوا ولا يزيدن أحد على ثلاثة أبيات، ولا تطاولوا في البنيان والزموا السنة تلزمكم الدولة. وعهد إلى أحد وتقدم إلى الناس أن لا يرفعوا بنياناً فوق القدر: قالوا: وما القدر؟ قال: ما لا يقربكم من السرف ولا يخرجكم عن القصد. فلما بعد العهد بالدين والتحرج في أمثال هذه المقاصد وغلبة طبيعة الملك والترف واستخدم العرب أمة الفرس وأخذوا عنهم الصنائع والمباني ودعتهم إليها أحوال الدعة والترف، فحينئذ شيدوا المباني والمصانع".



(شكل ١٢) مشكاة من الزجاج المموه بالمينا. بدار الآثار العربية. من صناعة مصر أو الشام في القرن ٨هـ (١٤م)



(شكل ١٣) صحن الرياحين وبرج قمارش في قصر الحمراء بغرناطه– من القرن ٨هـ (١٤م)



(شكل ١٤) قاعة طقراء في "القصر" إنبياية ، ويرى على جدرانها بلاطات القاشاني المتعددة الألوان

قام الفن الإسلامي إذن في عصر بني أمية، وكان الطراز الأموي، الذي ينسب إليهم، أول الطرز أو المدارس في الفن الإسلامي. وقد اتخذ بنو أمية مدينة دمشق عاصمة للعالم الإسلامي. وكانت السيادة الفنية في عصرهم للفنيين السوريين الذين قام على أكتافهم هذا الطراز الأموي وهو طراز انتقال من الفنون المسيحية في الشرق الأدنى إلى الطراز العباسي. وقد نقل الولاة والقواد وأتباعهم أساليب هذا الطراز إلى سائر

الأقاليم الإسلامية على يد الصناع الذين كانوا يستقدمونهم من الشام ومصر إلى تلك الأقاليم. على أن هذا الطراز لم يخل من التأثر بالأساليب الفنية الساسانية التي كانت مزدهرة في الشرق الأدنى عند ظهور الإسلام (شكل ١).

وقد حدث أن ثبتت هذه الأساليب الفنية الأموية في الأندلس حتى بعد أن زال ملك بني أمية في المشرق ، وذلك لأن هذا الإقليم خرج عن الدولة العباسية وقامت فيه دولة أموية غربية كان لها طراز أموي غربي احتفظ بمعظم الأساليب الفنية في الطراز الأموي الشرقي، وإن يكن قد تأثر في الوقت نفسه ببعض الأساليب الفنية العباسية (شكل ٢).

ولما آلت الخلافة إلى العباسيين سنة ١٣٢هـ (٧٥٠م) نقلوا مقر الحكم إلى العراق، وأصبحت السيادة في العالم الإسلامي للعراق وإيران، واتخذ الفن الإسلامي اتجاهاً جديداً، فقام الطراز العباسي الذي غلبت عليه الأساليب الفنية الفارسية. (الأشكال ٣و ٤و ٥).

وبلغ هذا الطراز أوج عظمته في مدينة سامراً في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي)، ولكن دب إليه الضعف حين وهن سلطان الحكومة المركزية العباسية، وبدأت الأقاليم الإسلامية المختلفة في الاستقلال عنها، وقامت في إنحاء العالم الإسلامي دول مستقلة، وأدى هذا الاستقلال السياسي إلى استقلال فني، فنمت منذ القرن الخامس الهجري طرز فنية مستقلة في شتى أنحاء الدولة الإسلامية.



(شكل ١٥) كأس من الخزف الإيراني المعروف باسم "مينابي" والمصنوع من عجينة ملونة ومغطاة بطلاء قصد يرى معتم عليه زخارف بالألوان المختلفة. من صناعة مدنية الري في القرن ٧هـ (١٣م) ومحفوظ في متحف اللوفر.

ولا ريب في أن مؤرخ الفنون يعجب لنجاح العرب في فرض الطراز الأموي ثم الطراز العباسي على الإمبراطورية الإسلامية كلها في القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة. فقد أصابوا في ذلك توفيقاً لا يعدله إلا توفيق الاسكندر وخلفائه في نشر الثقافة الهلينية في ربوع الشرقين الأدنى والأوسط، ولكن الاسكندر وخلفاءه كانوا يحملون إلى أجزاء امبراطوريتهم أساليبهم الفنية القومية بينما كان العرب يؤلفون بين الأساليب الفنية المختلفة التي وجدوها في أجزاء امبراطوريتهم.

* * *

ولما فتح الفاطميون مصر سنة ٣٥٨هـ (٩٦٩م) وجعلوها مقراً لخلافتهم قام على يدهم الطراز الفاطمي، وازدهر هذا الطراز في مصر والشام بفضل استتباب الأمن واستقلال البلاد وما سادها من رخاء وتسامح ديني (الأشكال ٦و ٧و ٨و ١٠)، وامتد تأثيره إلى صقيلة[1] (شكل ٩).



(شكل ١٦) شمعدان من البرونز ذو زخارف مخرمة، من صناعة العراق في القرن ٧هـ (١٣م) في مجموعة صاحب المقام الرفيع شريف صبري باشا

[1] نجح الأمير الأعلى زيادة الله في الاستيلاء على جزيرة صقلية سنة ٢١٢هـ (٨٢٧م) وطرد البيزنطيين منها. ولما خلف الفاطميون بني الأغلب في شمال إفريقية أتموا إخضاع صقلية وجعلوها ولاية إسلامية ظلت تحتفظ رغم ذلك بكثير من مظاهر الاستقلال نظراً لطبيعة العرب الذين هاجروا إليها منذ البداية؛ ولكن المنافسات بين العرب في صقلية والحروب الأهلية فيها ثم ظهور النورمنديين كل هذا أدى إلى القضاء على سيادة المسلمين سقطت الجزيرة في يد النورمنديين سنة ٤٨٢هـ (١٠٨٩م).

وكان حكم الدولة الأيوبية في مصر عصر انتقال من الطراز الفاطمي إلى الطراز المملوكي الذي ازدهر في مصر والشام فيما بين القرنين السابع والعاشر بعد الهجرة (١٣– ١٦م). وهو الطراز الذي تدين له القاهرة بمعظم آثارها الإسلامية (شكلي ١١و ١٢). ولما قضي العثمانيون على دولة المماليك سنة ٩٢١هـ (١٥١٧م) فقدت البلاد استقلالها ونقل منها أو ورحل عنها كثير من مهرة الصناع فيها، وقل نشاط من بقي فيها من الفنيين، وأصبح العصر التركي في مصر عصر ركود فني كما كان عصر ركود سياسي، اللهم إلا في فترات قصيرة كالفترة التي شيدت فيها بعض المنشآت على يد عبد الرحمن كتخدا في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م)



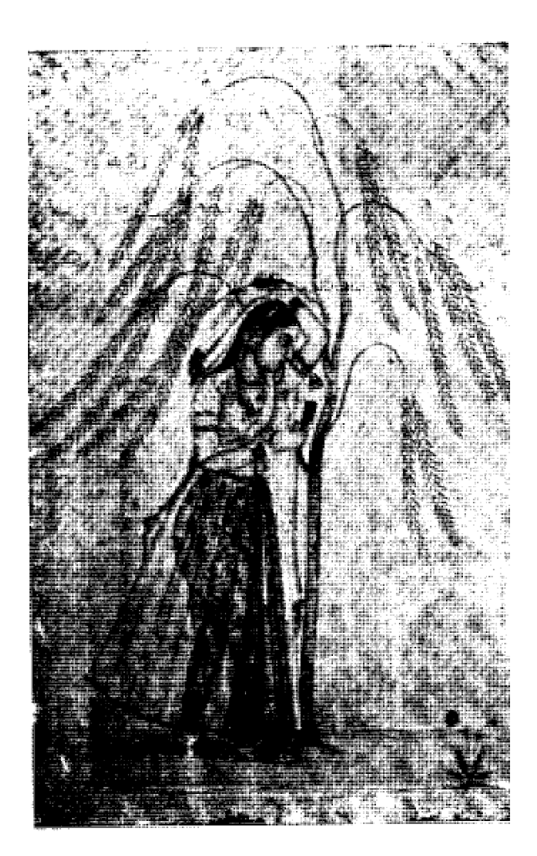
(شكل ١٧) مدخل مسجد شاه بأصفهان من بداية القرن ١١هـ (١٧م)



(شكل ١٨) مسجد جاما (الجمعة) في دهلي بالهند من القرن ١١هـ (١٧م).



(شكل ١٩) صورة هندية مغولية من القرن ١٢هـ (١٨م). كانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين وتمثل تمرا يفترس ثوراً وإلى جانبهما حيوان ثالث يفر مذعوراً



(شكل ٢٠) صورة فتاة هندية تتكئ على شجرة وتقرا كتاباً ، كانت محفوظة في القرن الإسلامي من متاحف برلين وترجع إلى القرن ١١ هـ (١٧م).

وأما في الأندلس فقد ازدهر الطراز الأموي الغربي إلى القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي). بينما احتفظت بلاد المغرب بأساليبها الفنية القديمة فترة طويلة بعد الفتح العربي[١]، ولم تتأثر بالأساليب الفنية في الطراز العباسي إلا تأثراً بطيئاً لا يكاد يظهر تماماً

---

[١] كانت هذه الأساليب الفنية القديمة مزدهرة في إفريقية في القرن الثالث الهجري (٩م) وكانت صلتها بالفن الروماني واضحة إلى حد جعل بعض علماء الآثار يصفونها بأنها طراز روماني إفريقي. انظر **O. Marçais: Manuel d' Art Musulman t. I p. 168.**

قبل القرن الرابع الهجري. ثم أتيح للأندلس والمغرب أن يتحدا تحت حكم دولة واحدة هي دولة المرابطين. وهم أسرة من المسلمين البربر، كانوا يحكمون في المغرب منذ القرن الخامس الهجري وضموا الأندلس إلى دولتهم سنة ٤٨٣هـ (١٠٩٠م). ولما سقط المرابطون سنة ٥٢٤هـ (١١٣٠م) خلفتهم في حكم المغرب دولة الموحدين، وقد مدت سلطانها إلى الأندلس أيضاً، وظلت تجاهد المسيحيين فيها إلى سنة ٦٣٣هـ (١٢٣٥م) حين تم النصر لهم وصار نفوذ المسلمين في أسبانيا مقصوراً على مملكة غرناطة التي كان يحكمها بنو نصر والتي سقطت سنة ٨٩٧هـ (١٤٩٢م) فانتهى بسقوطها حكم المسلمين في الأندلس.



(شكل ٢١) جامع السلطان أحمد الأول في استانبول من سنة ١٠٢٥هـ (١٦١٦م)

وطبيعي أن المرابطين ثم الموحدين كانوا حلقة اتصال بين الأندلس وبلاد المغرب، فكان الجند من المغاربة يرحلون إلى الأندلس لقتال

المسيحيين، بينما كان الصناع والفنيون من أهل الأندلس يرحلون إلى بلاد المغرب ويحملون إليها الأساليب الفنية التي ازدهرت في بلادهم. وهكذا قام الطراز الإسباني المغربي على يد الموحدين في القرن السادس الهجري (١٢م)، وبلغ أوجه عظمته في غرناطة في القرن الثامن (شكل ١٣). وكانت الزعامة في هذا الطراز للأندلس ومراكش. ولكن المغرب الأقصى (مراكش) احتفظ حتى العصر الحاضر بكثير من الأساليب الفنية في هذا الطراز. أما بلاد الجزائر فقد دبت إليها الأساليب التركية والأوربية منذ القرن العاشر، بينما استطاعت تونس أن تقاوم هذه الأساليب فترة طويلة من الزمن، وأن تحتفظ في آثارها الفنية بالطابع المغربي. وكان للطراز الإسباني المغربي أثر عظيم في طراز المدجنين (شكل ١٤)، وهم المسلمون الذين كانوا يدخلون في طاعة المسيحيين بعد نجاح الأخيرين في استرداد أي إقليم في شبه الجزيرة من يد المسلمين وقد كاد المدجنون يصلون إلى إبداع طراز إسباني قومي لولا الاضطهاد الذي وقع على المسلمين في إسبانيا وانتهى بهجرتهم إلى المغرب في القرن السادس الهجري (١٢م).



(شكل ٢٢) ألواح من القاشاني ذي النقوش المتعددة الألوان محفوظة في متحف الفنون الزخرفية باريس ، ومن صناعة آسيا الصغرى في القرن ١٠هـ (١٦م)

أما في شرق البحر الأبيض المتوسط فقد قام على أنقاض الطراز السياسي طراز جديد هو الطراز السلجوقي (شكلي ١٥ و١٦)، نسبة إلى السلاجقة الذين قدموا من آسيا الوسطى وأتيح لهم منذ القرن الخامس الهجري (١١م) أن يحكموا القسم الشرقي من العالم الإسلامي ولكن دولتهم الواسعة في أفغانستان وإيران والعراق والشام وآسيا الصغرى، لم تلبث أن تمزقت وورثتها دويلات صغيرة أسسها بعض أفراد أسرتهم أو كبار قوادهم، ثم قضي عليها المغول في نهاية القرن السابع الهجري (١٣م).

وقامت في إيران بعد الطراز السلجوقي طرز قومية إيرانية، أولها

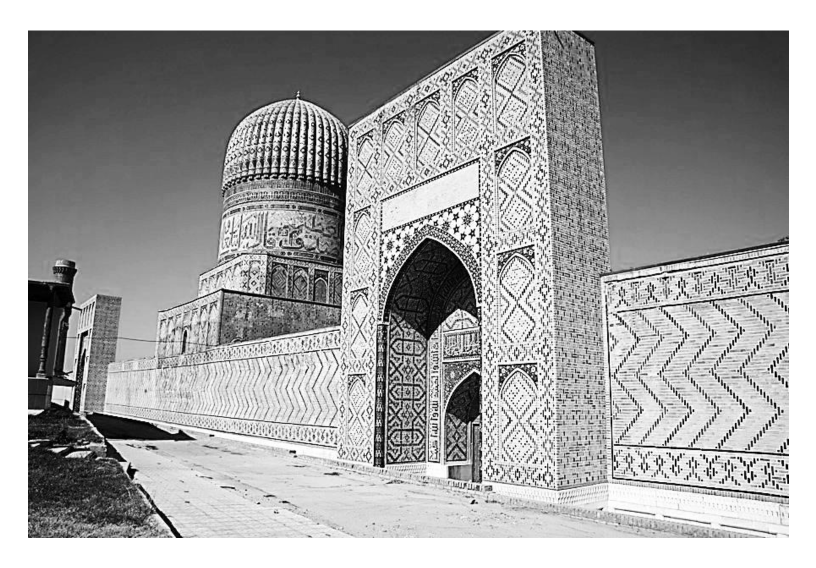
الطراز المغولي الذي ازدهر فيها منذ وطد المغول حكمهم في القرن السابع الهجري (١٣م) إلى أن سقط خلفاء تيمور وقامت الدولة الصفوية سنة ٩٠٧هـ (١٥٠٢م). وازهر الطراز الصفوي (شكل ١٧) في القرنين العاشر والحادي عشر وبداية الثاني عشر (١٦– ١٨م) ثم زاد التأثر بالفنون الغربية وساء نوع المنتجات الفنية وكثر الإنتاج بالجملة للأسواق والسياح.

أما في الهند فلسنا نعرف شيئاً كثيراً من الآثار الفنية منذ بداية الإسلام فيها إلى القرن العاشر الهجري. ولكن العمائر والتحف التي ترجع إلى الهند الإسلامية منذ القرن العاشر تنسب إلى طراز هندي تأثر بالطرز الإيرانية إلى حد كبير، ولكنه أمتار بظواهر معمارية خاصة وضروب من الألوان والزخارف والأساليب الفنية (الأشكال ١٨و ١٩ و٢٠).

وفي آسيا الصغرى آل الحكم إلى العثمانيين منذ القرن الثامن الهجري، ثم امتد سلطانهم السياسي في القرن العاشر حتى وصل إلى وادي الطونة شمالاً وإلى العراق ومصر ونشأ على يدهم الطراز التركي (شكلي ٢١ و٢٢). واتصل الترك بالعالم العربي اتصالاً كبيراً، وتأثر الطراز التركي في القرن الثاني عشر الهجري (١٨م). بالأساليب الفنية في طراز الباروك الأوربي، ثم بطراز الروكوكو.

وصفوة القول أن تاريخ الطرز الفنية التي استعرضناها في هذا الفصل يؤلف تاريخ الفن الإسلامي منذ نشأته في القرن الأول الهجري إلى أن غزته الأساليب الفنية الأوربية في القرن الثاني عشر (١٨م).

وقد رأينا أن هذه الطرز تنسب إلى شتى الدول التي بسطت سلطانها على أنحاء العالم الإسلامي، أو إلى بعض الأقاليم الإسلامية نفسها. لكن علينا أن تتذكر دائماً أنه إذا كان من الممكن معرفة التاريخ الذي بدأت فيه الأسر الحاكمة أو زال سلطانها فإننا لا نستطيع أن نعرف على وجه التحديد تاريخ قيام أي طراز فني أو تاريخ زواله، وذلك لأن هذه الطرز تتطور فينشأ بعضها من بعض، فالفصل بينها وضعي واصطلاحي إلى حد كبير. والحق أنها تتصل ويؤثر بعضها في بعض. فالطراز الفاطمي مثلاً لا يظهر في مصر تماماً إلا في الجزء الأخير من القرن الرابع الهجري، في حين أن حكم الفاطميين في وادي النيل بدأ منذ سنة ٣٥٨هـ (٩٦٩م). كما يجدر بنا أن نتذكر أيضاً أن الأمراء المسلمين كانوا ينقلون الفنيين من بعض أنحاء العالم الإسلامي إلى بعض أقاليمه الأخرى، كما كان التجار ينقلون الآثار الفنية بين أرجاء الدولة الإسلامية، وكان لهذا كله أكبر الأثر في التقريب بين الطرز الفنية المختلفة.

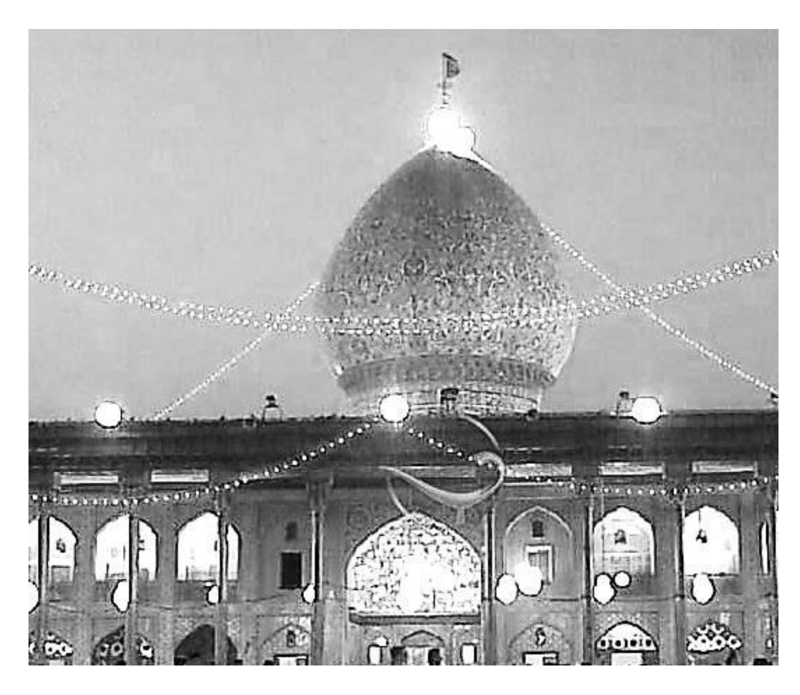


(شكل ٢٣) قبر تيمور في سمرقند من سنة ٨٠٨هـ (١٤٠٥م).

ويشهد مؤرخو الفنون الإسلامية بأن أبسط هذه الطرز وأقلها تعقيدا وأعظمها اتزاناً وأرفعها ذوقاً وأبعدها عن الإفراط، هي الطرز التي ازدهرت في مصر والشام. ولكن الطرز الإيرانية المختلفة تفوقها في التنوع وتمتاز عنها في رسم الكائنات الحية.

العمائر الإسلامية

المسجد أهم المباني التي تمتاز بها العمارة الإسلامية وكانت المساجد الأولى في الإسلام بسيطة في تخطيطها تناسب شعائر الدين الجديد فكانت قطعة الأرض تحاط بجدران أربعة، وقد تحاط بخندق محفور كما كان الحال في مسجد الكوفة الأول. وكان السقف يقام على أعمدة مصنوعة من جذوع النخل، أو مأخوذة من الأعمدة الحجرية في المعابد والكنائس القديمة والمهجورة في الأقطار التي فتحها العرب.



(شكل ٢٤) قبر شاه شراغ بمدينة شيراز في إيران (فيه اصلاحات من سنة ١٢٥٠هـ [١٨٣٤م])

ولكن المسلمين وجدوا في هذه الأقطار بنائين مهرة، فتطورت عمارة المساجد، وزادت فيها أجزاء يظن بعض الباحثين أنها منقولة عن بعض أجزاء العمائر المسيحية، فالمئذنة قد تكون منقولة عن أبراج الكنائس، والمحراب قد يكون منقولاً عن جنية في صدر الكنيسة متجهة في معظم الأحيان إلى الشرق، أي إلى بيت المقدس. وعلى كل حال فإن ذلك كله كان لازماً لإقامة شعائر الدين الإسلامي على وجه أكثر ملاءمة للمدنية التي عرفها المسلمون بعد اختلاطهم بالروم والإيرانيين. وقد يحتمل أن يكون المسلمون قد فكروا في إقامة المآذن والمحاريب مستقلين عما وجد قبل ذلك من أجزاء تشبهها في العمارة المسيحية.

ولم تلبث المساجد الإسلامية أن أصبح لها نظام لا تكاد تخرج عنه، فكان لمعظمها جزء أوسط يسمى الصحن، وقد يكون مكشوفاً أو مسقوفاً، وتحيط به أربعة أجزاء أخرى تسمى أروقة (جمع رواق): ثلاثة منها بوائكها متساوية في العدد غالباً والبائكة جزء من الرواق المحصورين صفين من الأعمدة أو الأكتاف– أما الرواق الرابع فأوسعها وهو رواق القبلة[1] وفيه المحراب. وتغطى الأروقة بسقوف مستوية محمولة على

[1] القبلة الجهة التي يصلي نحوها. وكان المسلمون في البداية يصلون نحو بيت المقدس، ثم أصبحوا يصلون نحو بيت الله الحرام في مكة، ونزلت في ذلك الآيات الشريفة: {سَيَقُولُ السُّفَهَاءُ مِنَ النَّاسِ مَا وَلَّاهُمْ عَنْ قِبْلَتِهِمُ الَّتِي كَانُوا عَلَيْهَا قُلْ لِلَّهِ الْمَشْرِقُ وَالْمَغْرِبُ يَهْدِي مَنْ يَشَاءُ إِلَى صِرَاطٍ مُسْتَقِيمٍ*وَكَذَلِكَ جَعَلْنَاكُمْ أُمَّةً وَسَطًا لِتَكُونُوا شُهَدَاءَ عَلَى النَّاسِ وَيَكُونَ الرَّسُولُ عَلَيْكُمْ شَهِيدًا وَمَا جَعَلْنَا الْقِبْلَةَ الَّتِي كُنتَ عَلَيْهَا إِلَّا لِنَعْلَمَ مَنْ يَتَّبِعُ الرَّسُولَ مِمَّنْ يَنقَلِبُ عَلَى عَقِبَيْهِ وَإِنْ كَانَتْ لَكَبِيرَةً إِلَّا عَلَى الَّذِينَ هَدَى اللَّهُ وَمَا كَانَ اللَّهُ لِيُضِيعَ إِيمَانَكُمْ إِنَّ اللَّهَ بِالنَّاسِ لَرَءُوفٌ رَحِيمٌ*قَدْ نَرَى تَقَلُّبَ وَجْهِكَ فِي السَّمَاءِ فَلَنُوَلِّيَنَّكَ قِبْلَةً تَرْضَاهَا فَوَلِّ وَجْهَكَ شَطْرَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ وَحَيْثُ مَا كُنتُمْ فَوَلُّوا وُجُوهَكُمْ شَطْرَهُ وَإِنَّ الَّذِينَ أُوتُوا الْكِتَابَ لَيَعْلَمُونَ أَنَّهُ الْحَقُّ مِنْ رَبِّهِمْ وَمَا اللَّهُ بِغَافِلٍ عَمَّا يَعْمَلُونَ} [سورة البقرة، الآيات ١٤٢،– ١٤٥)

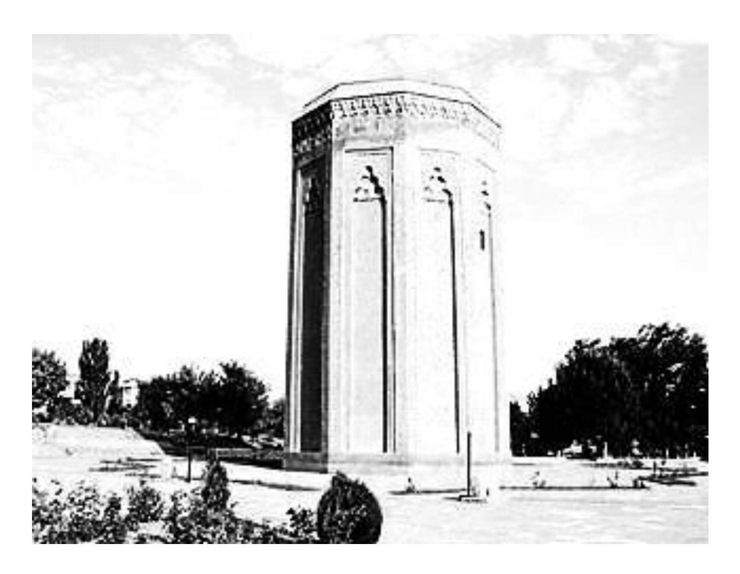
عقود أو أقواس تقوم على أعمدة من الرخام أو الحجر أو على أكتاف من البناء.

وقد حدث تطور في تصميم المساجد[١]، عندما ظهر نظام المدارس في الإسلام. ولكي نفهم هذا النظام نذكر أن المساجد كانت في العصر الإسلامي الأول مراكز التدريس والتعليم[٢]، ثم رأى السلاطين السلاجقة في القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) أن يشيدوا عمائر خاصة لتدريس الدين على مذاهب أهل السنة، وتثقيف الموظفين الذين كانوا يحتاجون إليهم في إدارة مملكتهم الواسعة الأطراف. وكانت هذه العمائر الخاصة أو المدارس مساجد جعلت وقفاً على العلم إلى جانب إقامة شعائر الدين فيها. ولكنها كانت تمتاز عن المساجد الأولى بما أضيف إلى تصميمها من ملحقات شيدت لإيواء الطلبة والأساتذة، وقد كانت المذاهب الأربعة (الحنفي والمالكي والشافعي والحنبلي) تدرس كلها أو بعضها في تلك المدارس.

---

[١] كانت كلمة "مسجد" هي المستعملة في البداية للدلالة على أمكنة العبادة الإسلامية ثم قيل "المسجد الجامع" و"مسجد الجماعة" و"المسجد الأعظم". وظهر بعد ذلك لفظ "جامع"، وأصبح المؤرخون والجغرافيون في القرن السابع الهجري يستعملون الجامع للدلالة على المساجد الكبيرة، أما العمائر الريفية الصغيرة فظلوا يستعملون لها لفظ "مسجد". ويظهر ذلك جلياً في كتاب الخطط للمقريزي. ولعل استعمال كلمة جامع للمساجد الكبيرة يرجع إلى أن صلاة الجمعة لم تكن تقام في البداية إلا في مسجد واحد في المدينة، هو المسجد الجامع أو مسجد الجمعة أو مسجد الجماعة أو الجامع فحسب، ولما كثر المسلمون في البلد الواحد أقيمت صلاة الجمعة في أكثر من مسجد واحد فعرفوها بالمساجد الجامعة أو الجوامع، واتسعت مساحتها لتسد حاجة المصلين، أما أماكن العبادة الصغيرة فظلت تسمى "مساجد".

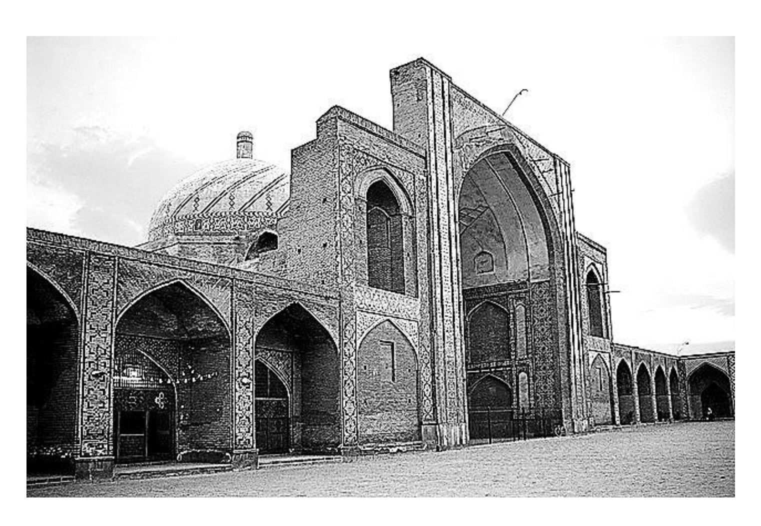
[٢] راجع مادة "مسجد" في دائرة المعارف الإسلامية فإنها تتألف من مقال طويل كتبه أعلام الأخصائيين فجاء جامعاً شاملاً.



(شكل ٢٥) قبر مؤمنه خاتون في نخجوان بإيران. مؤرخ من سنة ٥٨٢هـ (١١٨٦م)



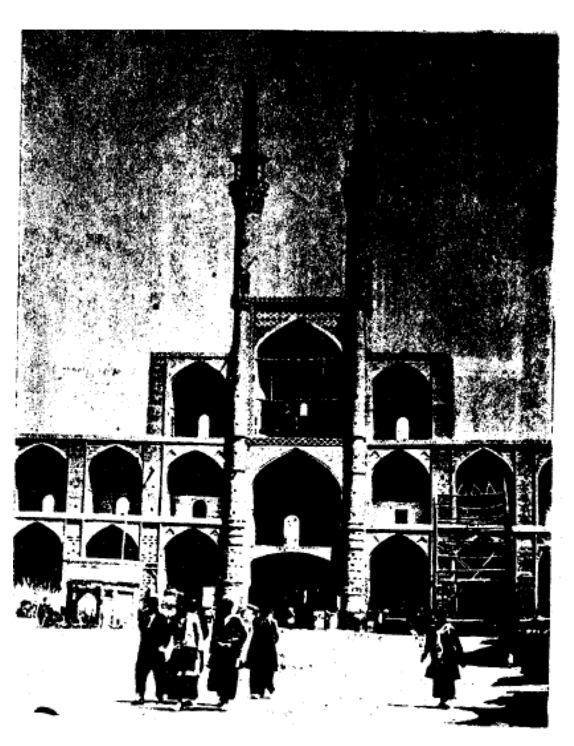
(شكل ٢٦) واجهة قلعة حلب ، من القرنين ٦ و ٧هـ (١٢– ١٣م)



(شكل ٢٧) باب طهران في مدينة قزوين ، شيد في بداية القرن الماضي وهدم سنة ١٩٣٥.

أما تصميم المدارس فكان يشمل في معظم الأحيان صحناً مكشوفاً تحيط به أربعة إيوانات في شكل متعامد يشبه الصليب. وكانت الأركان الواقعة بين ضلعي هذا الشكل الصليبي تشتمل على المدخل، وفيها سلم يوصل إلى الدور العلوي ومساكن وملحقات للأساتذة والطلبة. والمعروف أن المساجد الأولى ذات الأروقة كانت لا تمكن بعض المصلين من سماع الخطب ورؤية الإمام، ولاسيما إذا كان السقف محمولاً على أكتاف من البناء كما في جامع ابن طولون مثلاً، بينما كانت رؤية الإمام وسماع الخطيب أيسر في المدارس ذات الإيوانات المتعامدة. لذلك كله أصبح عدد وافر من المساجد يبني على نظام المدارس منذ القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) وكان بعض سلاطين المماليك– كالظاهر بيبرس والناصر محمد بن قلاوون– يشيد مسجدين: أحدهما على نظام المدرسة ويبني في قلب المدينة قريباً من الطلاب، والآخر

على النظام القديم ذي الأروقة ويبني في أطراف المدينة لغرض الصلاة والعبادة فحسب[1]. ومن المدارس البديعة في مصر مدرسة أو جامع السلطان حسن، المواجهة لقلعة الجبل في القاهرة. وكان صلاح الدين أول من شيد المدارس في مصر رغبة في القضاء على المذهب الشيعي.. وامتاز الطراز المغربي بكثرة المدارس، أدخلها سلاطين الموحدين في المغرب والأندلس.



(شكل ٢٨) مدخل السوق في مدينة يزد، من بداية القرن ١٣هـ (١٩م).

واشتهرت مدينة فاس بكثرة ما شيد فيها من مدارس جميلة كانت تشتمل غالباً على عدة غرف للطلاب وعلى قاعة كبيرة للدرس– وللنوم

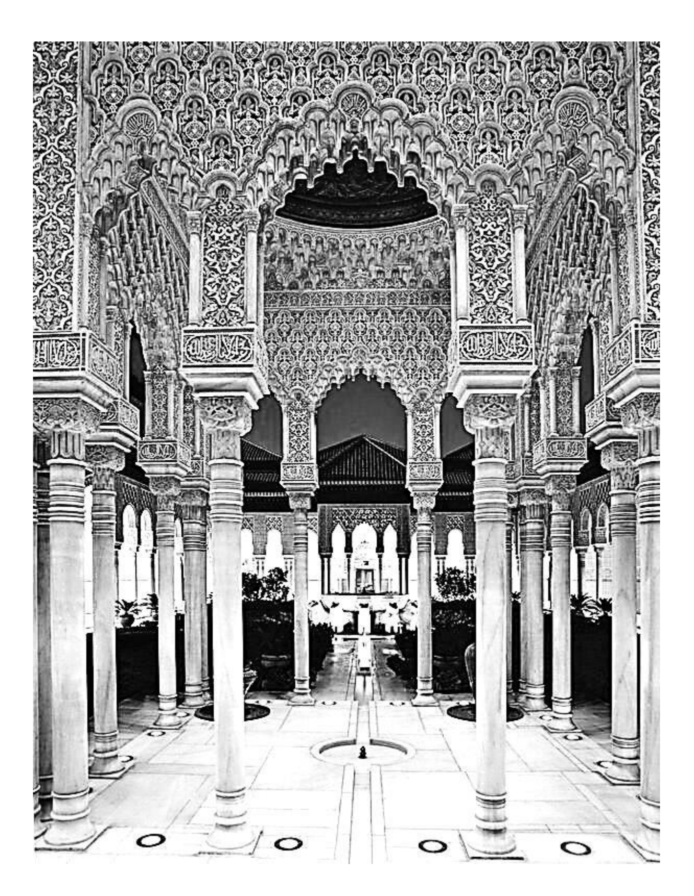
---

[1] وحدث تطور جديد في بناء المساجد على يد الأتراك العثمانيين يمتاز باتخاذ القباب وببعض التأثيرات البيزنطية في العمارة والزخرفة.

في بعض الأحيان– وكان بناء المدرسة من طابقين وفي وسطه صحن مكشوف. ولم يكن هناك قسم في البناء لأتباع كل مذهب من المذاهب الأربعة، وذاك لأن هذه المدارس كانت كلها للمذهب المالكي.

ومن العمائر الإسلامية– عدا المسجد والمدرسة– الضريح أو المشهد وهو البناء الذي كان يقام على رفات ولي أو إمام أو أمير، ويسمى أحياناً قبة أو تربة وكان صاحب الضريح يدفن فيه ويوضع فوق قبره "تركيبة" من الحجر أو الآجر، أو تابوت من الخشب (شكل **٢٣**) وكثيراً ما كانت الأضرحة تبني للسلاطين والأمراء ملحقة بالجوامع أو المدارس التي يشيدونها، وكانت الأضرحة في إيران أكثر انتشاراً منها في سائر الأقطار الإسلامية. وعلى كل حال فإن معظم الأضرحة كانت أبنية مربعة، عليها قبة ذات أركان محلاة بالمقرنصات أو الدلايات (شكل **٢٤**).

وقد كان تصميم الأضرحة والمشاهد يختلف باختلاف الأقطار الإسلامية. وحسبنا– على سبيل المثال– أن الأمراء والأميرات في إيران كانوا يدفنون في مقابر على شكل أبراج اسطوانية (شكل **٢٥**) وقد يعلوها في بعض الأحيان سقف مخروطي الشكل.



(شكل ٢٩) رواق في بهو السباع بقصر الحمراء في غرناطة

ومن العمائر الإسلامية أيضاً الرباط، وهو نوع من الأبنية العسكرية كان يسكنه المجاهدون الذين يدافعون عن حدود الإسلام بحد السيف. وكانت الأربطة منتشرة في صدر الإسلام قبل أن ينتشر الدين ويستتب الأمن وتأمين الإمبراطورية الإسلامية على حدودها، وكان أهمها في شمال أفريقية. وقد شبهها بعض الكتاب بأديرة لرهبان عسكرين، وقد كانت في تصميمها تشبه بعض التحسينات البيزنطية، ومعظمها أبنية مستطيلة الشكل وفي أركانها أبراج للمراقبة، أما داخلها فيناء تحف به قاعات لا

نوافذ لها. ولما زالت عن الأربطة صفاتها الحربية أصبحت بيوتاً للتقشف والعبادة يسكنها الصوفية.

على أن الأربطة لم تكن المباني العسكرية الوحيدة التي شيدها المسلمون، فكلنا يعرف القلاع العظيمة التي شيدت في مصر والشام وإيران (شكل ٢٦) والمغرب الأقصى، كما يعرف أيضاً أسوار المدن الإسلامية في العصور الوسطى والأبواب الضخمة التي كانت تبنى على بعضها مثل باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة المعروف بباب المتولى. وظلت مثل هذه الأبواب الضخمة تبنى في إيران حتى القرن الماضي (شكل ٢٧).



(شكل ٣٠) حديقة قصر جنة العريف **Jeneralife** بغرناطة

ومن العمائر التي عرفها المسلمون "الخوانك"- جمع "خانكاه"- وهي كلمة فارسية تطلق على البيوت التي شيدت في بعض ديار الإسلام منذ القرن الخامس الهجري لإيواء الصوفية الذين يختلون لعبادة الله

تعالى. ثم أنشئت في عهد الأتراك العثمانيين "التكايا"- جمع "تكية"- لإيواء الدراويش المنقطعين للنسك والعبادة.

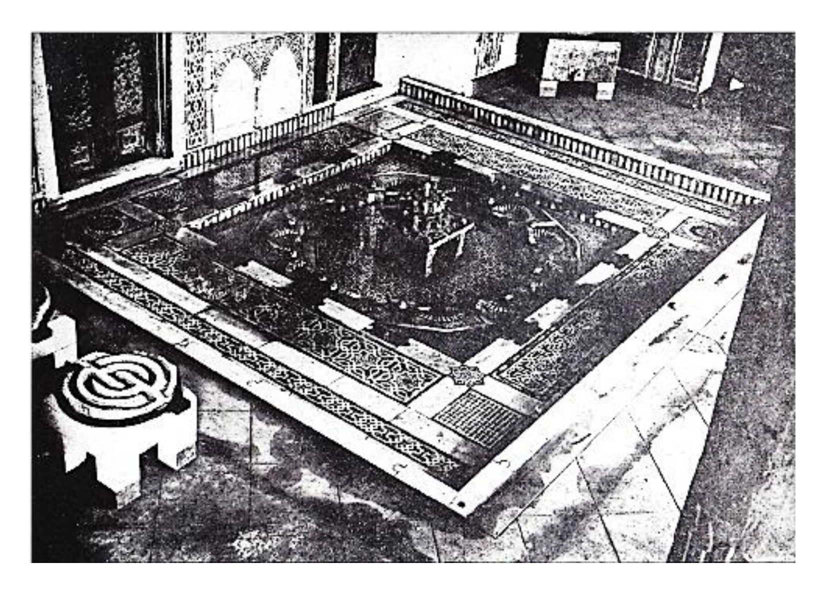
وعنى المسلمون كذلك ببناء الأسبلة في أركان المساجد والطرق ثم ببنائها مستقلة في عصر الأتراك العثمانيين، وبتشييد البيمارستانات- ومعناها بيوت المرضى أو المستشفيات بوجه عام وليس مستشفيات الأمراض العقلية فقط كما نفهم في العصر الحاضر-، وعنوا ببناء الكتاتيب أو المكاتب يتعلم فيها الصبية مبادئ الكتابة والقراءة ويحفظون القرآن.

واهتموا كذلك ببناء الخانات أو الفنادق والوكالات الضخمة لمأوى المسافرين والقوافل، وكان أبدع ما في مباني الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والعقود الشاهقة مما يكسبها العظمة والفخامة. وكان للخان صحن تربط فيه دواب المسافرين، وفي الدور الأرضي غرف أو حواصل مفتوحة على الصحن تودع فيها المتاجر، وأخرى تطل على الشارع وتؤجر حوانيت للتجار. وتعلوها غرف للسكنى.

وكانت الأسواق في المدن الإسلامية مظهراً جليلاً من العمارة (شكل ٢٨) فامتازت بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة، وكانت تسمى أحياناً القياسر (جمع قيسارية)، ولا تزال بعض المدن الإسلامية محتفظة بطابعها التاريخي القديم في بعض أسواقها الجميلة ذات المظهر الذي يجذب ألوف السياح. ومثال ذلك القاهرة ودمشق وحلب وتونس وفاس وأصفهان واستانبول.

وكان للحمامات شأن خطير في الأقطار الإسلامية، يعني بتشييدها على نظام يضمن للمستحم ألا يؤذيه الانتقال السريع من البرد إلى الحر أو العكس، فكان في كل حمام ثلاثة أقسام، كل منها أسخن من الذي يسبقه، وتسخن القاعات بواسطة إيقاد النار تحت أرضها، وكانت أنابيب الماء الحار والبارد تجري في جدران تلك الحمامات كما كانت جدران بعضها تزين بالصور والنقوش الجميلة اعتقاداً أنها تزيد "قوى البدن الحيوانية والطبيعية والنفسانية".

أما القصور الإسلامية فقد كان يعني بها عناية كبيرة، ولكننا لسوء الحظ لا نكاد تعرف عن نظامها وتصميمها شيئاً يستحق الذكر اللهم إلا في العصور المتأخرة، أي منذ نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي). وكانت الطبقات السفلية من هذه القصور متينة البناء ومشيدة بالحجر وذات عقود جميلة. وكانت الطبقات العلوية تمتاز بأسقفها البديعة المصنوعة من الخشب المزخرف بالنقوش المذهبة بينما كانت واجهات القصور تزدان بالمشربيات البارزة



(شكل ٣١) فسقية من الفسيفساء المركب من قطع رخامية متعددة الألوان، وفيها زخارف هندسية دقيقة تشبه الزخارف الموجودة في قبة قلاوون المشيدة سنة ١٢٨٥م. وهذه الفسقية محفوظة في دار الآثار العربية.

وكانت القصور الإيرانية في العصر الصفوي صغيرة الحجم، وكان كل ملك أو أمير يملك عدداً كبيراً منها. وقد وصف الأوربيون الذين رأوا إيران في ذلك العصر ما شاهدوه من قصور، وأطنبوا في ذكر ما فيها من أدلة النعيم وحسن الذوق، وذكروا سقوفها الدقيقة واللوحات المصورة على جدرانها، والأثاث الفاخر في قاعاتها، وأشاروا إلى القاعات التي كانت تهيأ في جدرانها طاقات لوضع الأواني الخزفية الجميلة.

أما القصور في الأندلس وبلاد المغرب فقد كان معظمها آية في العظمة والسعة وجمال العقود ودقة الزخارف الحصية التي تزين بها الأعمدة وتيجانها فضلاً عن الأرضية الجميلة من الفسيفساء والسقوف

الجميلة من الخشب المحفور والمزين بالنقوش البديعة. وقصر الحمراء في مدينة غرناطة يكاد يكون أبدع القصور الإسلامية على الإطلاق (شكلي ٢٩ و ٣٠).

وقد أسفرت الحفائر التي قامت بها بعض الهيئات العلمية في أنحاء البلاد الإسلامية- ولاسيما في سامرا بالعراق، والفسطاط بمصر، ومدينة الزهراء بالأندلس- عن كشف أطلال بعض البيوت القديمة. وظهر أن معظم هذه البيوت قد لوحظ في تصميمها موافقتها لجو البلاد وللعادات الشرقية، فكانت حرمة الدار مكفولة، ومن في ظاهر الدار لا يستطيع رؤية من في داخلها. وكانت في معظم البيوت فسقية (شكل ٣١) وحديقة، وكان بعض تلك البيوت متينة البناء حتى كتب المؤرخون أن بيوت الفسطاط كانت مكونة من عدة طبقات.

وفي عهد المماليك والأتراك كانت البيوت الكبيرة في القاهرة تشمل طابقاً أرضياً للرجال (سلاملك) وطابقاً علوياً للحريم (حرملك) وكان يلاحظ في تصميم الدار أن تطل القاعات الرئيسية على الجهة البحرية لتستقبل النسيم. ولا ريب في أن هذه القاعات كانت في منازل الأغنياء آية من آيات الفن الجميل بما فيها من شبابيك من الجص المخرم والمحلى بالزجاج المختلف الألوان، ومن أرضية من الفسيفساء الدقيقة ورفوف من الخشب المزخرف توضع عليها الزهريات والأواني الخزفية والمعدنية. وكانت المشربيات أهم ما يزين وجهات البيوت والقصور فتلطف شدة الضوء وتدخل النسيم وتمكن النساء من رؤية ما

يحدث من الخارج بدون أن يراهن أحد. وكانت النوافذ المتسعة في القاعات تطل على صحن الدار، أما النوافذ المطلة على الشارع فكانت صغيرة ومرتفعة. وكان يطل على صحن البيت أو الحوش "تختبوش" أو مقعد يجلس فيه رب الدار في الصيف. ولعل أهم أجزاء الدار "القاعة" الكبرى في الطابق العلوي وهي غرفة مستطيلة تنقسم إلى ثلاثة أقسام أوسطها مربع وأرضيته منخفضة عن أرضية الجزئيين الآخرين وسقفه أعلى من سقفيهما، ويسمى هذا الجزء الأوسط "درقاعة"، بينما يعرف الجزءان الآخران باسم الإيوانين أو الليوانين. وكانت سقف الدرقاعة في معظم الأحيان منوراً أو "شخشيخة" محلاة بالقماري، أي المنافذ الجصية المزينة بتفاريغ تكون في مجموعها أشجاراً أو رسوماً بنائية أو زهريات أو كتابات وتغطى هذه التفاريغ بالزجاج المختلف الألوان. وكانوا يكسون أرض الدرقاعة بالفسيفساء الرخامية الجميلة، كما كانوا أحياناً يتخذون في وسطها فسقية وفي أحد أركانها سفة أي رفا من الرخام الفسيفساء محمولة على أعمدة صغيرة من الرخام وعقود مزينة بالفسيفساء أيضاً. بل إن جدران القاعة كانت تكسي بالفسيفساء إلى ارتفاع مترين أو أكثر. وكان الإيوانان يسقفان بالخشب المذهب والمزخرف بالرسوم الملونة، ويحده من أسفل إزار خشبي تنقش عليه الآيات القرآنية أو الحكم أو أبيات الشعر. وكانت القاعة غنية بالخزانات الخشبية المثبتة في جدرانها، والتي تشهد أبوابها بإبداع الصناع المسلمين في تجميع الخشب وزخرفته بالأشكال والرسوم الهندسية والنحاتية الدقيقة.

ومن أمثلة البيوت الأثرية التي لا تزال قائمة في القاهرة منزل محمد

بن الحاج سالم الجزار المعروف باسم "بيت الجريدلية" بجوار الجامع الطولوني، ثم منزل جمال الدين الذهبي بحارة خشقدم، وبيت الشيخ عبد الزوهاب الطبلاوي المعروف ببيت السحيمي، وترجع كلها إلى القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي).

العمائر الدينية في الطراز الأموي

عرفنا كيف قامت في الأقاليم الإسلامية المختلفة وفي عصور التاريخ الإسلامي الطويل طرز فنية منوعة في جزئياتها، متشابهة في مجموعها. فالتنوع في الجزئيات راجع إلى اختلاف الأساليب الفنية القديمة في كل إقليم. وإلى افتراق المؤثرات الخارجية على الفنون الإقليمية وإلى تطور هذه الفنون بمرور الزمن وتغير الأسرات الحاكمة. أما التشابه في المجموع فأساسه الاشتراك في العقيدة الإسلامية التي جعلت المسلمين إخوة وقبضت على معظم الفروق في الأجناس والأوطان. وأساسه كذلك انتشار القرآن في العالم الإسلامي باللسان العربي المبين، وسيادة الخط العربي بين سكان الأمم الإسلامية، ونظام المجتمع في ديار الإسلام وما كان يميزه من الحج والرحلات وتبادل الفنانين ونقل السلع والتحف من إقليم إلى آخر.

وعرفنا أن أول تلك الطرز الفنية وأقدمها الطراز الأموي. ازدهر في عصر بني أمية في القرنين الأول والثاني بعد الهجرة، وكان "طراز امبراطورياً" شمل ديار الإسلام كلها. ثم قامت الدولة العباسية، ولكن لم تدخل الأندلس في نطاقها وقامت فيها دولة أموية غربية. ظلت تحكمها إلى سنة ٤٢٢هـ (١٠٣١م) وكان الفنيون الأندلسيون في عصرها يحتفظون بمعظم الأساليب الفنية التي عرفها المسلمون في عصر الدولة الأموية الشرقية.

وقد كان استيلاء بني أمية على الخلافة وانتقال عاصمة الدولة الإسلامية من المدينة والكوفة إلى دمشق قائمة لعصر الخلفاء الراشدين، الذي غلب فيه على المسلمين تجنب البذخ والترف، وأصبح الخليفة الأموي أشبه شيء بملك أو امبراطور يسيطر على دولة مترامية الأطراف، ويعتز بجنسه العربي وبملكه وبأسرته اعتزازه بالإسلام الذي استطاع العرب بفضله تأسيس دولتهم العظيمة.

وعاش الأمويون في الشام، حيث ازدهرت من قبلهم مدارس من الفنون الهلنستية والمسيحية الشرقية، والتي تأثرت ببعض الأساليب الفنية الساسانية بحكم الجوار. وطبيعي أن المسلمين في سورية وفلسطين تأثروا بالعمائر المسيحية التي شاهدوها، وبدأوا يفكرون في تشييد مساجد توازي في العظمة كنائس المسيحيين، ويتخذون من الطرف والتحف الفنية ما يتفق وعظمة ملكهم الجديد. وكان جل اعتماد المسلمين في البداية على الصناع والفنيين من المسيحيين السوريين والقبط. وكان هؤلاء أساتذة المسلمين في هذا الميدان، ونشأ على يد الجميع الطراز الأموي في الفنون الإسلامية ونقل القواد والولاة وأتباعهم أصول هذا الطراز من الشام إلى سائر الأقاليم الإسلامية، فتأثرت منها الأساليب الفنية القديمة في تلك الأقاليم. والحق أن الأساليب الزخرفية في الشرق الأدنى قبيل الإسلام بلغت غاية تطورها على يد المسلمين فيما نسميه الطراز الأموي. وذلك بفضل النظام الذي عرفه العالم القديم باسم الليتورجيا **Leiturgia**، وقوامه في الإسلام التزام العالم الإسلامي بتقديم الصناع والفنيين ومواد الصناعة إلى الحكومة المركزية للقيام بما

تريده من الأعمال الفنية الجليلة.

وقد عنى الأمويون بتجديد بعض المساجد التي أنشئت في عصر الخلفاء الراشدين مثل جامع البصرة، وجامع الكوفة وجامع عمرو والحرم النبوي في المدينة. ولكن ازدهار فن العمارة ظهر على يدهم فيما شيدوه من مساجد جديدة، كالجامع الأموي في دمشق والمسجد الأقصى وقبة الصخرة في بيت المقدس وجامع الزيتونة في تونس وجامع سيدي عقبة في القيروان على أن هذه المساجد الجديدة قد دخل عليها من الإضافة والتعديل والتجديد ما غي معالمها الأولى إلى حد كبير.

ولم تكن المساجد التي شيدت في عصر النبي والخلفاء الراشدين ترمي إلى أكثر من جمع المصلين في مكان واحد. فكان المسجد الذي بناه النبي في المدينة مساحة من الأرض مربعة الشكل يحيط بها جدران من الآجر والحجر، وعلى جزء منها سقف من جريد النخل تغطيه طبقة من الطين، ويستند إلى عدد من جذوع النخل[١]. وقد زاد عمر بن الخطاب في هذا المسجد، وجدده عثمان بن عفان، ولكن العمارة الكبرى التي جعلته مثالاً للمساجد في العصور التالية هي التي تمت على يد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك نحو سنة ٨٨هـ (٧٠٧م). وقد أشار إليها البلاذري في فتوح البلدان بقوله: "ثم لم يحدث فيه شيء إلى

[١] يذهب فريق من المستشرقين وعلماء الآثار الإسلامية، وعلى رأسهم كيناتي **L. Cartani** وكريزول **Creswell** إلى أن النبي لم يشيد في يثرب مسجداً وإنما شيد داراً له، لم تصبح جامعاً إلا بعد أن نقل علي بن أبي طالب مقر الحكومة الإسلامية إلى الكوفة. ولكنا لا نرى هذا الرأي لأن الحجج التي يسوقونها لإثباته ضعيفة. راجع **Creswell: Early Muslin Architecture** ج١ ص ١١ وما بعدها.

أن ولي الوليد بن عبد الملك بن مروان بعد أبيه فكتب إلى عمر بن عبد العزيز وهو عامله على المدينة يأمره بهدم المسجد وبنائه، وبعث إليه بمال وفسيفساء ورخام وثمانين صانعاً من الروم والقبط من أهل الشام ومصر، فبناه وزاد فيه".

ولما بدأت الفتوح الإسلامية أسس العرب في العراق ومصر مدناً جديدة وشيدوا فيها مساجد بسيطة، كما فعلوا في البصرة والكوفة والفسطاط. أما في الشام فكانوا يحولون في كل مدينة كبيرة كنيسة أو جزءاً من كنيسة إلى مسجد يتخذونه للصلاة.

فمسجد البصرة كان قطعة من الأرض اختطت لهذا الغرض سنة ١٤هـ، ولعلها أحيطت بسور من القصب، بني بعد ذلك باللبن والطين وسقف بالعشب. ثم كان أول تجديد كبير فيه سنة ٤٤هـ (٦٦٥م) على يد زياد عامل معاوية بن أبي سفيان على البصرة، فقد بناه بالآجر والجص وسقفه بخشب الساج، واتخذ له أعمدة من حجر نحتها من جبل الأهواز.

أما مسجد الكوفة فقد بني سنة ١٧هـ، وكان قطعة من الأرض مربعة الشكل يحيط بها خندق عوضاً عن الجدران. وكان له سقف يقوم على عمد من الرخام جلبها المسلمون من قصر فارسي قديم في إقليم الحيرة. وجدد هذا المسجد أيضاً على يد زياد سنة ٥٠هـ (٦٧٠م) بإشراف مهندسين من الفرس، والظاهر أنه صنع له أعمدة من حجر جلبه من جبل الأهواز. وكان كل عمود يتألف من عدة قطع متصلة بعضها ببعض

بأسلوب فني يذكرنا بما نعرفه اليوم في "الأسمنت المسلح". وقد كتب الطبري في هذا الصدد: "ولما أراد زياد بنيانه دعا ببنائين من بنائي الجاهلية، فوصف لهم موضع المسجد وقدره وما يشتهي من طوله في السماء. وقال: اشتهي من ذلك شيئاً لا أقع على صفته. فقال له بناء قد كان بناء لكسري: "لا يجيء هذا إلا بأساطين من جبال أهواز، تنقر، ثم اثقب، ثم تحشى بالرصاص وبسفافيد الحديد، فترفعه ثلاثين ذراعاً في السماء ثم تسقفه".

أما جامع عمرو في الفسطاط فقد بناه فاتح مصر سنة ٢٠هـ مستطيل الشكل، له سقف من الجريد على ساريات من جذوع النخل، ولكن زيد في بنائه وجدد عدة مرات في العصر الأموي، وبنيت له على يد الوالي مسلمة بن مخلد أربع صوامع فوق أركانه الأربعة. وكانت أول ما عرف من المآذن في مصر. ثم أعاد الوالي قرة بن شريك بناء جامع عمرو سنة ٩٢هـ (٧١١م)، وأحدث فيه المحراب المجوف. والواقع أن المساجد الأولى لم تكن لها مآذن ولا منابر ولا مقصورة ولا محاريب مجوفة. أما المآذن فلم يعرفها المسلمون في عصر النبي عليه الصلاة والسلام. وقد جاء في "السيرة" لابن هشام أن النبي حين هاجر إلى المدينة كان الناس يجتمعون إليه للصلاة بغير دعوة، فهم الرسول حين قدمها أن يتخذ بوقاً كبوق اليهود الذي يدعون به لصلاتهم، ثم كرهه فأمر باتخاذ ناقوس يدعى به المسلمون للصلاة كما يفعل المسيحيون، ولكن أخبره عبد الله بن زيد بن ثعلبة أن طائفاً طاف به ليلة في منامه وزين له الدعوة إلى الصلاة بالأذان. فأقره النبي على ذلك وأمر مولاه بلالا أن

يؤذن داعياً إلى الصلاة وقيل إن عمر بن الخطاب هو الذي قدم على النبي يقترح الأذان، ولكنه رأى بلالاً يؤذن، وعلم من النبي أن الوحي قد سبقه إلى ذلك. ومهما يكن من شيء فإن بلالاً كان يؤذن من سطح بيت عال عند مسجد النبي. فأول المآذن أو الصوامع أو المنابر التي بنيت في الإسلام هي التي أم الخليفة معاوية مسلمة عامله على مصر أن يبنيها لجامع عمرو. وأكبر الظن أنها بنيت على مثال الأبراج الأربعة بسور المعبد الوثني القديم في دمشق وهو الذي يقوم مكانه الآن الجامع الأموي.

ولا ريب في أن المسلمين استعملوا هذه الأبراج للأذان. وحسبنا أن بعض المؤلفين المسلمين– كابن قتيبة الذي كتب في نهاية القرن السابع الهجري (١٣م)– سموها مآذن مع علمهم أنها بنيت قبل الإسلام. وفضلاً عن ذلك فإن المآذن التي شيدها مسلمة بن مخلد لجامع عمرو كانت أبراجاً صغيرة مربعة. ولا يزال هذا النوع من المآذن منتشراً في بلاد المغرب حيث تعرف المئذنة باسم "الصومعة". والواقع أن هذا النوع السوري من المآذن قد انتشر أيضاً في بلاد الجزيرة، كما يتبين من مآذن حران والرقة ودياربكر. وسوف نعود للكلام على المآذن في الفصل الذي نعقده في الصفحات التالية للتحدث عن بعض العناصر المعمارية الإسلامية.

أما المنبر فقد اتخذه النبي من خشب الأثل بعد أن كان يخطب وهو مستند إلى جذع نخلة، وجاء في مسند ابن حنبل أن هذا المنبر كان

مقعداً ذا ثلاث درجات. والمعروف أن النبي كان يجلس على الدرجة العليا واضعاً قدميه على الدرجة الثانية. ولما تولى أبو بكر صار يجلس على الدرجة الثانية. وخلفه عمر، فكان يجلس على الدرجة الأولى واضعاً قدميه على الأرض. ولكن الظاهر أن المنبر كان يعتبر في البداية المقعد الذي يجلس عليه النبي وخلفاؤه، فقد حدث أن عمرو بن العاص اتخذ منبراً في جامعه بالفسطاط، فنهاه عمر بن الخطاب عن ذلك، وكتب إليه: "أما بعد فقد بلغني أنك اتخذت منبراً ترقى به على رقاب المسلمين، أو ما يكفيك أن تكون قائماً والمسلمون تحت عقبك، فعزمت عليك إلا ما كسرته". على أن هذا التحفظ لم يدم طويلاً. فقد ذاعت المنابر في العصر الأموي، وأشار ابن دقماق في كتاب "الانتصار لواسطة عقد الأمصار" (ج ٤ ص ٦٣) إلى منبر كان في جامع عمرو قبل سنة ٩٣هـ قيل إنه منبر الوالي عبد العزيز بن مروان حمل إليه من إحدى كنائس مصر "وقيل إن زكريا ابن رقني ملك النوبة أهداه إلى عبد الله بن سعد بن أبي سرح وبعث معه نجاره حتى ركبه، واسم هذا النجار بقطر من أهل دندرة"، والواقع أن الشكل الذي صار إليه المنبر في المساجد الإسلامية قد يكون مستمداً من المنابر المسيحية. وقد عثر كوبيل **Quibell** في حفائره يدير الانبا ارميا بسقارة على منبر حجري من القرن السادس الميلادي، يجعلنا لا نكاد نشك في صحة هذا الرأي. وهذا المنبر الحجري محفوظ الآن في المتحف القبطي بالقاهرة.

أما المقصورة فقد قيل إن أول من اتخذها عثمان بن عفان، ولكن الأرجح أن الذي أحدثها معاوية بن أبي سفيان بعد محاولة الاعتداء عليه.

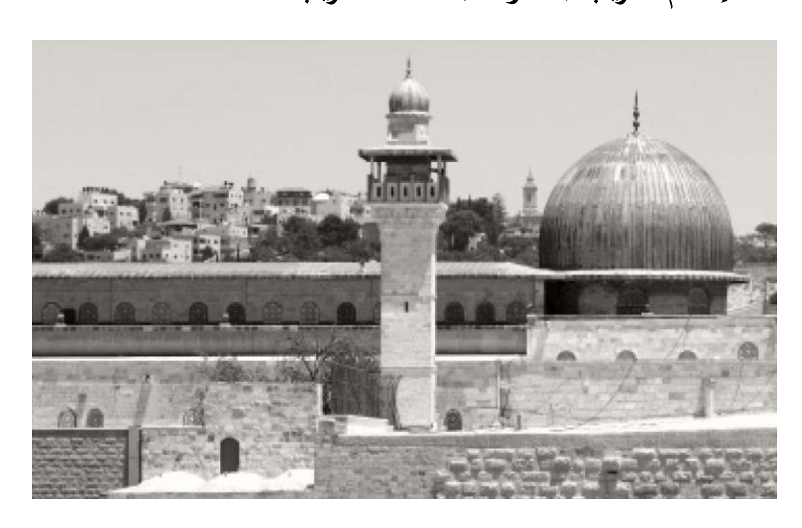
واتخذها الخلفاء من بعده. وصارت على حد قول ابن خلدون في "المقدمة" "سنة في تمييز السلطان عن الناس في الصلاة. وإنما هي تحدث عند حصول الترف في الدول والاستفحال، شأن أحوال الأبهة كلها".

والمحراب المجوف لم يكن معروفاً في المساجد قبل عصر الوليد بن عبد الملك. فقد جاء في كثير من المراجع العربية القديمة "أن أول من أحدث المحراب المجوف هو عمر بن عبد العزيز حين أعاد بناء مسجد النبي". وقد مر بنا الكلام على تجديد المسجد النبوي في عصر الوليد على يد عمر بن عبد العزيز عامله على المدينة، وأشرنا إلى إرساله صناعاً من الروم(١) والقبط، وقد جاء في كتاب "وفاء الوفا لأخبار دار المصطفى" للسمهودي أن القبط بنوا مقدم المسجد وبني الروم جوانبه ومؤخره. فكان المحراب إذن في الجزء الذي بناه القبط. وأكبر الظن أنه منقول عن الجزء المجوف في الكنائس القبطية وهو الهيكل، أو عن الحنية التي ترى في صدر الكنيسة وتسمى في الفرنسية **abside** واتجاهها في الغالب إلى جهة الشرق، أي جهة بيت المقدس. ومهما يكن من شيء فقد فطن كثير من المؤلفين العرب إلى أن المحراب مشتق من الكنائس، وما لبثوا أن استخرجوا حديثاً نسبوا فيه إلى النبي عليه السلام أنه قال: "إن ظهور المحاريب التي تجعل المساجد تشبه الكنائس علامة من علامات الساعة" وكتب بعض الفقهاء في ذلك فقال:

---

(١) روى أن الوليد بن عبد الملك كتب إلى ملك الروم: "إنا نريد أن تعمر مسجد نبينا الأعظم فأعنا فيه بعمال وفسيفساء" فبعث إليه الإمبراطور بأحمال من فسيفساء وبضعة وعشرين عاملاً.

"إن المحراب أقل أجزاء المسجد قداسية"، بل إن السيوطي ألف رسالة سماها "إعلام الأريب بحدوث بدعة المحاريب".



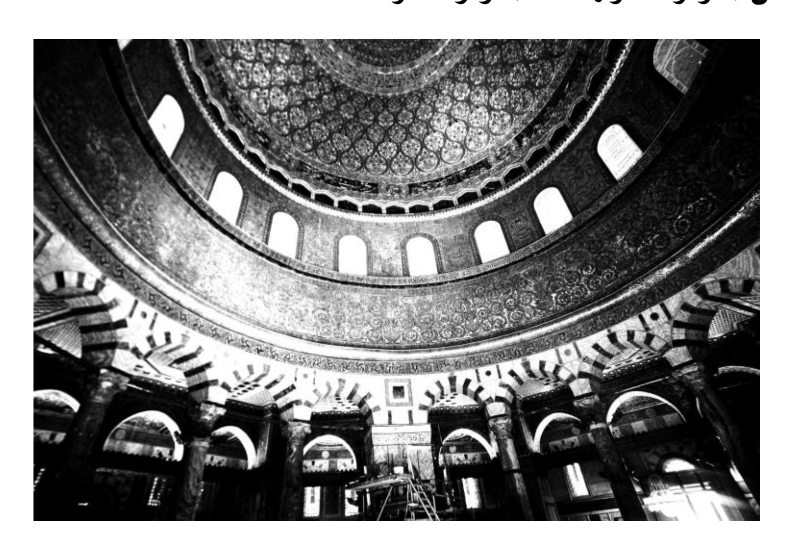
(شكل ٣٢) قبة الصخرة في بيت المقدس

وأبدع العمائر الأموية في الشام قمة الصخرة في بيت المقدس والمسجد الجامع بدمشق. أما قبة الصخرة ففي الحرم الشريف، وقد كان منطقة مقدسة عند الساميين القدماء، وظلت منزلته الدينية عظيمة عند اليهود والمسيحيين والمسلمين. وتم بناء هذه القبة سنة ٧٢هـ (٦٩١م) على يد عبد الملك بن مروان. وهي بناء حجري مثمن الشكل (شكل ٣٢)، قوامه تثمينة خارجية من الجدران تليها من الداخل تثمينة أخرى من الأعمدة والأكتاف أو الأساطين. وداخل هذه التثمينة دائرة من الأعمدة والأكتاف أيضاً (شكل ٣٣). وفوق الدائرة قبة مرفوعة على رقبة أو اسطوانة فيها ست عشرة نافذة. والقبة من الخشب تغطيها من الخارج طبقة من الرصاص، ومن الداخل طبقة من الجص. وضلع المثمن الخاجي

طوله نحو عشرين متراً وارتفاعه نحو تسعة أمتار ونصف متر. وفي الجزء العلوي من كل ضلع في هذا المثمن نوافذ ليصل منها النور إلى داخل البناء وفي الجوانب المقابلة للجهات الأربع الأصلية من المثمن أربعة أبواب، وفي وسط هذا البناء الصخرة المقدسة التي يروى أن النبي عليه الصلاة والسلام وضع قدمه عليها ليلة المعراج ولذا يسمى البناء قبة الصخرة، وإن كان يعرف أحياناً باسم جامع عمر، لأن عمر بن الخطاب كان قد أقام في موضعه مصلى من الخشب قبل أن يقيم عبد الملك بن مروان على أنقاضه البناء الحالي.

وقد كان استخدام القباب معروفاً عند المسيحيين الشرقيين قبل بناء قبة الصخرة كما كان في الشام كنائس ذات قباب فوق أبنية مثمنة الشكل. فليس غريباً أن يفكر عبد الملك بن مروان في أن يكون للمسلمين عمائر تضارعها في البهاء والعظمة. بيد أن اليعقوبي (المتوفى سنة ٢٨٤هـ) كتب في سبب بناء قبة الصخرة: "أن عبد الملك منع أهل الشام من الحج، وذلك أن عبد الله بن الزبير كان يأخذهم إذا حجوا بالبيعة، فلما رأى عبد الملك ذلك منعهم من الخروج إلى مكة، فضج الناس وقالوا: تمنعنا من حج بيت الله الحرام وهو فرض من الله علينا! فقال: هذا ابن شهاب الزهري يحدثكم أن رسول الله قال: "لا تشد الرحال إلا إلى ثلاثة مساجد: المسجد الحرام ومسجدي ومسجد بيت المقدس– وهو يقوم لكم مقام المسجد". وهذه الصخرة التي يروى أن رسول الله وضع قدمه عليها لما صعد إلى السماء تقوم لكم مقام الكعبة. فبني على الصخرة قبة وعلق عليها ستور الديباج وأقام لها سدنة، وأخذ

الناس يطوفون حولها كما يطوفون حول الكعبة"[1].



(شكل ٣٣) منظر داخلي في قبة الصخرة بيت المقدس

ومهما يكن من شيء فإن بين التثمينتين الأولى والثانية رواقاً، وبين التثمينة الثانية ودائرة القبة رواقاً آخر، وهما للصلاة والناس يمرون فيهما حول الصخرة. وهذه الصخرة غير منتظمة الشكل. وقد كتب الأستاذ كريزول في بحثه الوافي عن هذا البناء أن طول الصخرة ١٨ متراً من الشمال إلى الجنوب وعرضها ١٣ متراً من الشرق إلى الغرب وأقصى ارتفاع لها عن أرض البناء متر ونصف متر.

ومما تبدو فيه براعة المهندس الذي أشرف على بناء قبة الصخرة أنه عمل على أن يكون في دائرة دعامات القبة لفت بسيط، فتجنب بذلك أن تحجب الأعمدة الواقعة أمام الرائي الأعمدة الأخرى المقابلة

---

[1] يبدو أن هذه الرواية من وضع خصوم بني أمية، لأن عبد الملك كان من التابعين. وغير محتمل أن يقدم مثله على تغيير شعائر الدين بتحويل الحج عن الكعبة.

لها في الطرف الآخر، واستطاع من يدخل القبة من أي باب من أبوابها أن يرى جميع ما بها من الأعمدة والأكتاف، سواء منها ما كان أمامه تماماً وما كان في الجهة المقابلة.

والأقواس الداخلية في البناء نصف دائرية، ومثلها أقواس فتحات النوافذ. والأعمدة المستخدمة فيه قديمة جلبت من عمائر قديمة فاختلفت في طراز أبدانها وتيجانها، واستعملت الروابط الخشبية الضخمة لربط هذه التيجان بعضها ببعض لتزيد قوة احتمال الأقواس ومقاومتها لهزات الزلازل.

وكان الجانب الخارجي من جدران البناء مغطى بالفسيفساء التي احتبدلت بها سنة ٩٥٢هـ (١٥٤٥م) على يد السلطان سليمان القانوني لوحات من القاشاني ولا تزال قبة الصخرة غنية بزخارف الفسيفساء التي تزين كثيراً من أجزائها الداخلية. وقوام هذه الزخارف رسوم الأشجار والفاكهة والأواني التي تخرج منها الفروع النباتية، ورسوم الأهلة والنجوم[١].

وفي قبة الصخرة كتابة كوفية يبلغ طولها نحو ٢٤٠ متراً بالفص المذهب على أرض زرقاء داكنة في الزخارف الفسيفسائية التي تحلي الجزء العلوي من التثمينة الداخلية، وقوام هذه الكتابة آيات قرآنية، ولكنها تضم أيضاً عبارة تشير إلى تاريخ إنشاء هذا البناء. ونصها: "بني هذه القبة عبد الله الإمام المأمون أمير المؤمنين في سنة اثنتين وسبعين".

---

[١] راجع تعليقاتنا الفنية في كتاب "التصوير عند العرب" لأحمد تيمور باشا ص ١٤١.

ولكن اسم الخليفة المأمون وألقابه مكتوبة بخط ضيق يخالف الخط المستعمل في سائر أجزاء الكتابة، فضلاً عن أن سنة ٧٢ لا تقع في حكم المأمون، بل في حكم عبد الملك بن مروان، وهو الذي تنسب إليه المراجع التاريخية تشييد هذا البناء. ويتبين من ذلك أن تغييراً حدث في هذه الكتابة في عهد المأمون، ولكن الصانع فاته أن يغير التاريخ بعد أن غير الاسم.

ولا ريب في أن لقبة الصخرة مكانة ممتازة بين العمائر الإسلامية، بل إنها تفوق عند معظم مؤرخي الفنون سائر المباني الإسلامية في الجمال والفخامة والرونق وإبداع الزخرفة، وتمتاز عنها ببساطة التصميم وتناسق الأجزاء ودقة النسب. ومع ذلك كله فإن هذا الشكل المثمن لم يظهر ثانية في تصميم الجوامع الإسلامية، وظلت قبة الصخرة فريدة في عمارتها، لأن تصميمها كان ملائماً كل الملائمة ليحيط بالصخرة المقدسة في الحرم الشريف. في حين كانت الجوامع المستطيلة ذات الصحن المفتوح أوفق للعبادة الإسلامية، فاتخذها المسلمون واحتفظوا بها قروناً طويلة. وطبيعي أن العناصر الفنية في قبة الصخرة تشهد بتأثر العمارة في فجر الإسلام بالأساليب الفنية التي كانت تسود في سورية وبيزنطة والدولة الرومانية.

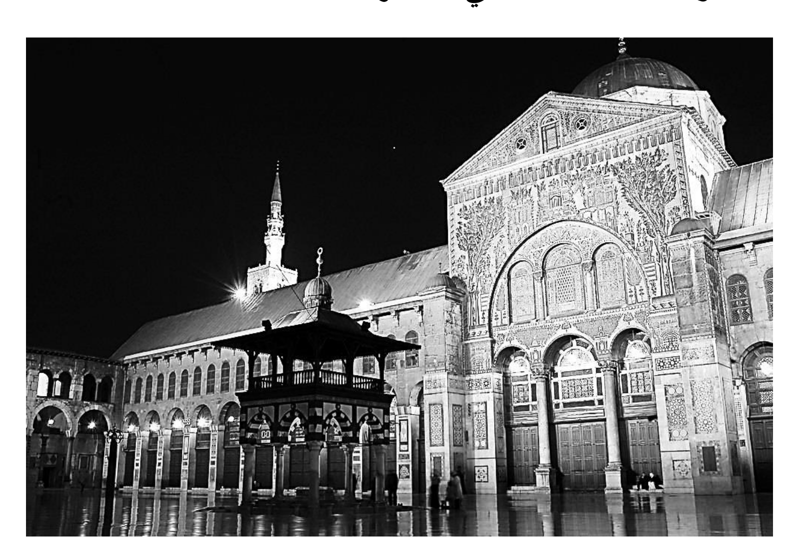
أما المسجد الجامع في دمشق فقد شيده الوليد بن عبد الملك بين عامي ٨٨و ٩٦هـ (٧٠٧/ ٧٢٤م) واستقدم له الصناع والعمال من شتى البلاد الإسلامية، بل روى أنه كتب إلى ملك الروم يطلب منه أن يوجه

إليه مائتي صانع من بلاده، وأن ملك الروم أجابه إلى ما طلب.

ويقوم هذا المسجد في منطقة مقدسة من معبد وثني قديم، كان لها برج مربع في كل ركن من أركانها الأربعة. وقد استعملها المسلمون للأذان، ولا تزال إحداها قائمة في الركن الجنوبي الغربي. وكان المسيحيون قد شيدوا في هذه المنطقة كنيسة قبل الفتح الإسلامي، وقد هدم الوليد هذه الكنيسة وشيد الجامع. فلا صحة لما يزعمه بعض مؤرخي الفنون من أن بيت الصلاة في المسجد الحالي هو كنيسه القديس يوحنا التي قسمها المسلمون بينهم وبين المسيحيين بعد فتح دمشق.

ويتألف المسجد من صحن كبير مستطيل الشكل وإيوان رئيسي طوله ١٣٦ متراً وعمقه ٣٧ متراً (شكل ٣٤). وفي هذا الإيوان ثلاث بلاطات أو أروقة أو ثلاثة صفوف من الطارات موازية للقبلة ومحمولة على أعمدة رخامية وفوقها أقواس اصغر منها. وفي وسط هذه البلاطات أو الأروقة بلاطة معترضة تقسمها قسمين، وتقوم فوقها قبة حجرية أضيفت في عصر متأخر وفي طرفها، أي في وسط الجدار الجنوبي للإيوان، يرى المحراب. وارتفاع هذه البلاطات بأقواسها الكبرى والصغرى زهاء خمسة عشر متراً، ولكن ارتفاع البلاطة المعترضة يصل إلى ثلاثة وعشرين متراً. ولهذه الأروقة كلها أسقف على هيئة "الجماون" وتحيط بالصحن أروقة أخرى تحدها أقواس محمولة على دعائم. وبعضها مدبب قليلاً وبعضها يشبه حدوة الفرس. وفوق هذه الأقواس أو العقود

صف من النوافذ مستطيلة الشكل تقريباً ولكن جزءها العلوي نصف دائرى. وتقع كل نافذتين منها على عقد من العقود. وفوق الأروقة الشمالية والجانبية سقف خشي منحدر.



(شكل ٣٤) واجهة الايوان الرئيسي في المسجد الجامع بدمشق

وقد كان المسجد في وقت من الأوقات مفروشاً بالمرمر وكانت جدرانه مغطاة بلوحات من الرخام إلى ارتفاع قامة الإنسان، وفو هذه اللوحات زخارف من الفسيفساء الملونة والمذهبة. ولا يزال جزء كبير من هذه الفسيفساء باقياً في الرواق الغربي[1].

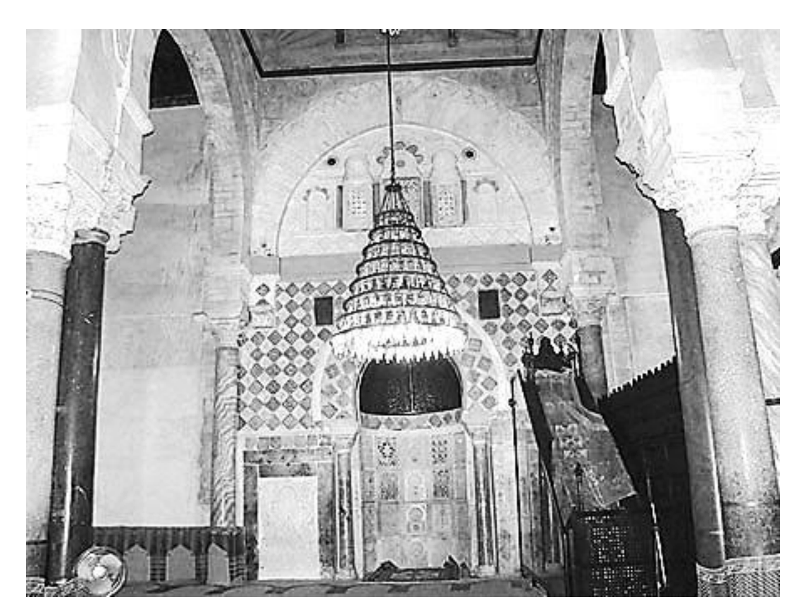
ومن المحتمل أن يكون تصميم الجامع الأموي متأثراً بنظام الكنائس السورية، وأن تكون واجهة رواق القبلة تشبه واجهة القصور البيزنطية، وأن يكون الباعث على إدخال البلاطة المعترضة في هذا

---

[1] راجع تعليقاتنا الفنية في كتاب "التصوير عند العرب" لأحمد تيمور باشا ص ١٤٠ و ٢٤٤– ٢٤٧.

الرواق الرغبة في إظهار أهمية المحراب الذي تنتهي به هذه البلاطة. وفي هذا الجامع بضع نوافذ من الرخام، فيها أقدم نماذج من الزخارف الهندسية في الإسلام.

والحق أن هذا المسجد درة في تاج العمارة الإسلامية، ولكن المقام لا يتسع هنا لتفصيل الكلام عليه، فحسبنا أن نرجع القارئ إلى ما كتبه عنه الأستاذ كريزول في كتابه **Muslim Architecture Early** وما جاء عنه في "مسالك الأبصار" للعمري.

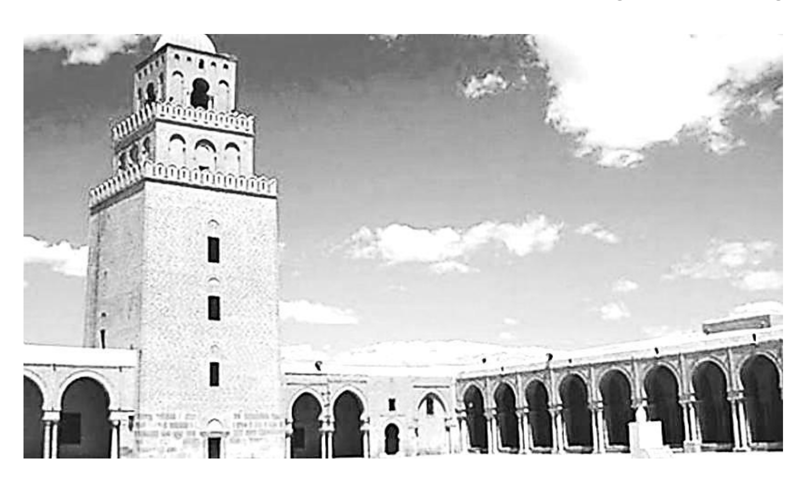


(شكل ٣٥) واجهة رواق القبلة في مسجد عقبة بالقيروان

أما المسجد الأقصى في الحرم الشريف ببيت المقدس فقد بني على يد عبد الملك بن مروان، ودخل فيه إذ ذاك بناء كنيسة قديمة، وكان قوامه أروقة موازية للقبلة، ويعترضها رواق عريض. ولكن الحق أن

بناء هذا المسجد قد حدث فيه من التعديل والتجديد والزيادة منذ العصر العباسي ما يجعلنا لا نعتبره مثالاً صادقاً للعمارة في الطراز الأموي.

ومن المساجد التي تشبه في تخطيطها الجامع الأموي في دمشق جامع الزيتونة في تونس ومسجد سيدي عقبة في القيروان. وقد بنى الأولى على يد ابن الحبحاب عامل بني أمية سنة ١١٤هـ (٧٣٢م) ولكن أعيد بناؤه في عصر الدولة الأغلبية. وبوائك هذا الجامع قوامها أقواس مرتفعة ارتفاعاً يقلل من جمالها وقائمة فوق عمد قديمة، وفوق التيجان كتل خشبية تتصل بعضها ببعض بروابط خشبية.



(شكل ٣٦) الصحن والمئذنة في مسجد عقبة بالقيروان

أما جامع القيران فقدن بدأ في بنائه عقبة بن نافع سنة ٥٠هـ (٦) م٨. ثم هدم وأعيد بناؤه نحو سنة ٧٦هـ (٦٩٥م) ثم زيد فيه بأمر الخليفة هشام بن عبد الملك سنة ١٠٥هـ. وجدد بعد ذلك وأضيف إليه بعض زيادات. ولكن جزءاً كبيراً من بنائه الحالي يرجع إلى عصر هشام.

وأعمدة هذا الجامع وتيجانه مجلوبة من آثار قديمة، وهو يمتاز بأقواسه وببلاطة معترضة في وسط إيوان القبلة تقوم فوقها قبتان (شكل ٣٥)، كما يمتاز بمئذنته البرجية الشكل.

والطابقان الأول والثاني في هذه المئذنة يرجعان إلى عصر هشام، أما الطابق العلوي فيرجح أنه أضيف إليها بعد القرن الخامس الهجري (شكل ٣٦).

ومن العمائر الوثيقة الصلة بالطراز الأموي جامع قرطبة الذي بدأ تشييده سنة ١٦٩هـ (٧٨٥- ٧٨٦م) ثم زيدت مساحته إلى الضعف في القرن الرابع الهجري (١٠م) وكان له رواق طويل يضم إحدى عشرة بلاطة تفصلها بوائك، قوام كل منها عشرون عموداً منقولة من العمائر القديمة. وكانت تعلو هذه العمد عقود على هيئة حدوة الفرس، ولكن ارتفاعها كان لا يناسب مساحة الرواق فشيد صف ثان من العقود في مستوى أعلى من مستوى العقود الأولى. وتصله بهذه العقود الأولى أعمدة صغيرة (شكل ٣٧). ويمتاز هذا الجامع بقبلته المزينة بزخارف من الفسيفساء الجميلة.

وهكذا نرى أن فن العمارة الإسلامية ولد في عصر بني أمية، ولكنه نما وترعرع سريعاً فكانت من آثار الطراز الأموي عمائر يبدو فيها أن المسلمين أفادوا من فتوحاتهم ووحدوا كثيراً من العناصر الفنية في أجزاء دولتهم، وألفوا منها طرازاً ممتازاً.

القصور الأموية في شرق الأردن

عرفنا في الفصل السابق أن المسلمين وجدوا في البلاد التي فتحوها صناعاً مهرة في فن البناء، فأقبلوا على الإفادة من جهودهم. ولما اتسعت الإمبراطورية الإسلامية، ظهر الطموح إلى الأبنية الضخمة الفاخرة فشيد المسلمون في عصر عبد الملك بن مروان قبة الصخرة في بيت المقدس، ثم شيد الخليفة الأموي الوليد بن عبد الملك المسجد الجامع بدمشق.

ومما نلاحظه في العمارة الإسلامية بوجه علم أن المسلمين لم يعنوا بتشييد نصب تذكارية لتخليد ذكرى انتصاراتهم الحربية[١]، كما فعل الرومان وغيرهم، فالأمويون لم يخلفوا أي عمائر من هذا الطراز مع سعة فتوحاتهم وعظم انتصاراتهم.

ولسنا نعرف شيئاً عن القصور الأموية في دمشق والرملة[٢] وبقية المدن التي كان خلفاء بني أمية يحبون الإقامة فيها مثل الصنبرة (على الشاطئ الجنوبي لبحيرة طبرية)، وكان معاوية ومروان يشتوان بها، ومثل حوارين وأذرعات وقد أحب الإقامة فيها يزيد بن معاوية، ومثل الحابية

---

[١] بل إننا لا نعرف إلا مثلاً واحداً للنصب التذكارية في الإسلام: ذلك هو البناء المسمى مشهد النصر، وقد شيده السلطان المملوكي الظاهر بيبرس في الساحة التي انتصر فيها المماليك على المغول في عين جالوت (راجع كتاب السلوك للمقريزي ج١ س ٤٤٦). أما المساجد التي شيدت تخليداً لذكرى شهيد وشهداء فإننا نفضل اعتبارها من العمائر الدينية.

[٢] اتخذها سليمان بن عبد اللملك مقراً للخلافة بين عامي ٦٩ و٩٩هـ (٧١٥ و٧١٧م).

وقد فضلها عبد الملك بن مروان على غيرها، ومثل أسيس في الجنوب الشرقي من دمشق (واسمها الآن تل سيس)، وقد أقام بها الوليد بن عبد الملك.

والعمائر الأموية في بادية شرق الأردن تكاد اليوم تكون كلها خراباً[1]، لم يبق منها إلا أطلال متفرقة، اللهم إلا قصير عمرة وحمام الصرخ وقصر المشي.



(شكل ٣٧) منظر داخلي في المسجد الجامع بمدينة قرطبة

أما قصير عمرة فقصر سيد صغير على بعد خمسين ميلاً شرقي عمان (شكل ٣٨)، يضم قاعة استقبال مستطيلة الشكل ذات عقدين

---

[1] تعد بادية شرق الأردن متحفاً كبيراً يضم كثيراً من العمائر التي لا تزال أطلال بعضها قائمة حتى اليوم، والتي ترجع إلى حضارة الرومان والنبط والأمويين. وبينها الفلاح والكنائس والقصور والحمامات والمدرجات بل أن بينها مدينة نبطية كاملة: هي مدينة بطرا (الرقيم أو سلع) ذات البيوت المنحوتة في الصخر الوردي اللون.

يقسمانها إلى ثلاثة أروقة، لكل رواق منها سقف من قبو نصف دائري، ويتصل الرواق الأوسط في الجهة الجنوبية بحنية كبيرة، على جانبيها غرفتان صغيرتان بدون نوافذ. وإلى جانب قاعة الاستقبال حمام من ثلاث قاعات صغيرة: الأولى ذات سقف من قبو نصف دائري، والثانية سقفها من قبوين متقابلين، والثالثة تعلوها قبة نصف كروية. وكانت جدران هذا القصر وسقوفه محلاة بنقوش دب التلف إلى معظمها، بعد أن صورتها البعثة العلمية التي كان يرأسها الاستاذ موزل **Alois Musil** والتي أتيح لها أن تكشف هذا البناء لعلماء الآثار سنة ١٨٩٨. وتضم هذه النقوش رسوم صيد واستحمام ورسوم راقصات ونساء شبه عاريات، ورسوماً رمزية لآلهة الشعر والفلسفة والنصر والتاريخ عند الإغريق، وأخرى لبعض مراحل العمر المختلفة: الفتوة والرجولة والكهولة؛ ورسماً لقبة السماء وبعض النجوم فضلاً عن البروج المختلفة، ورسوم طيور وحيوانات وزخارف نباتية[١]. ولكن أهم نقوش هذا القصر نقشان: الأول رسم الخليفة على عرشه وحول رأسه هالة وفوقه مظلة يحملها عمودان حلزونيان، ويحف به شخصان، وكان على عقد المظلة عصابة من الكتابة الكوفية تطرق التلف إلى كثير من أجزائها، ويستنبط من الكلمات الباقية أنها كانت تشتمل على عبارات دعائية، أما النقش الثاني فالصورة المشهورة المعروفة باسم صورة أعداء الإسلام والتي اعتمدها علماء الآثار في تاريخ قصير عمرة وقوام هذه الصورة ستة أشخاص ذوي ملابس

---

[١] انظر صور هذه النقوش في تطبيقاتنا على كتاب "التصوير عند العرب" لأحمد تيمور باشا، اللوحات رقم ٢و ٣و ٤.

فاخرة مرسومين في صفين: ثلاثة في الصف الأول وثلاثة في الصف الثاني. وفوق أربعة منهم كتابة بالعربية والإغريقية لا تزال باقية. فالأول من اليسار (وهو في الصف الأمامي) فوقه كلمة "قيصر" بالعربية واليونانية، والثاني (وهو في الصف الخلقي) فوقه كلمة يظن أنها "لودريق" آخر ملوك القوط في أسبانيا وقد قتل حين قضى العرب على جيشه في معركة شريش سنة ٩٢هـ (٧١١م)، والثالث (وهو في الصف الأمامي) فوقه كلمة "كسرا"ن فهو ملك الفرس، والرابع (وهو في الصف الخلقي) فوقه كلمة النجاشي فهو ملك الحبشة.



(شكل ٣٨) قصير عمرة في بادية الأردن

وقد رجح المستشرق السويسري فان برشم **van Berchem** أن الأشخاص المرسومين في الصف الأمامي ملوك إمبراطوريات كبيرة، في حين أن المرسومين في الصف الخلقي ملوك دول صغيرة، كما رجح أن ترتيب الأشخاص في الصفين من اليسار إلى اليمين يقابل موقع بلادهم

الجغرافي من الغرب إلى الشرق واستنبط من ذلك أن الشخص الخامس (وهو في الصف الأمامي) ربما كان امبراطور الصين (ولعل المقصود حاكم بخاري)، وأن الشخص السادس ربما كان أحد الأمراء الترك الذين حاربهم قتيبة بن مسلم الباهلي قبل أن يفتح سمرقند سنة ٩٣هـ (٧١٢م)، وربما كان داهر ملك السند الذي قتله محمد بن القاسم سنة ٩٣هـ حين فتح تلك الأقاليم. وذكر فان برشم أن هذين الأميرين والأمراء الآخرين يمكن اعتبارهم أعداء الإسلام عامة وأعداء الوليد بن عبد الملك خاصة. وإننا نستطيع بوساطة هذه الصورة أن ننسب قصير عمرة إلى الفترة الواقعة ين معركة شريش سنة ٩٢هـ (٧١١م) أو سقوط سمرقند سنة ٩٣هـ (٧١٢م) ووفاة الوليد الأول سنة ٩٦هـ (٧١٥م).

والملاحظ في صورة أعداء الإسلام أن تأليفها ساساني، وأن رسم اليدين مرفوعتين إلى النصف ومفتوحتين إلى الأمام شارة من شارات الخضوع نعرفها في النقوش الساساية، وأن الصورة تشبه إلى حد كبير رسمين ساسانيين في "يبستون" و"نقش رستم" يمثلان بعض الأمراء يقدمون فروض الطاعة والولاء إلى عاهل الفرس. والحق أن وجود رسم كسرى في تلك الصورة، مع أن سقوط ملكه كان قديم العهد في عصر بني أمية، يمكن تفسيره بأن الصورة كلها منقولة بشيء من التصرف عن أهل إيراني يبدو فيه كسرى لابساً تاجاً وحوله أمراء تابعون له.

ولكن طراز الصور في قصير عمرة هلنستي بوجه عام، كما يظهر في رسوم الأجسام الآدمية ورسم آلهة الحب والنصر والشعر والتاريخ

والفلسفة، وكما يتجلى من الشبه بين الملابس والزخارف في قصير عمرة وفي مثيلاتها ببعض الكنائس والقبور السورية الهلنستية. وأكبر الظن أن الفنيين الذين رسموا الصور في قصير عمرة كانوا من السوريين أو الأراميين.

أما حمام الصرخ فقد كشفته لعلماء الآثار بعثة جامعة برنستون سنة ١٩٠٥ على بعد ثلاثة أميال إلى الجنوب الشرقي من القلعة الرومانية المعروفة باسم قصير الحلابات، ونحو عشرين ميلاً من حمام الزرقاء الواقع على طريق الحج على بعد اثنى عشر ميلاً شمالي عمان. وحمام الصرخ يشبه في تخطيطه قصيرة عمرة؛ ففيه قاعة استقبال مستطيلة الشكل، لها في الناحية الجنوبية الشرقية حنية يحف بها غرفتان، ولكن لكل منها ثلاث نوافذ صغيرة وإلى جانب قاعة الاستقبال حمام من ثلاث قاعات صغيرة: الأولى ذات سقف من قبو نصف دائري، والثانية سقفها من قبوين متقابلين، والثالثة تعلوها قبة نصف كروية. وأكبر الظن أن بعض جدران حمام الصرخ كانت محلاة بالنقوش الجميلة التي زالت آثارها تماماً، بعد أن شاهد بعضها بتلر Butler ثم موزل Musil.

ولا ريب في أن الشبه العظيم بين حمام الصرخ وقصير عمرة يحملنا على القول بأن الأول شيد لأمير أو خليفة من بني أمية، ولكنه أدق في البناء من قصير عمرة، فضلاً عن أن بعض العناصر المعمارية فيه؛ ولا سيما العقود، أكثر تطوراً فالأرجح أنه بني بعد قصيرة عمرة بفترة قصيرة وقد نسبه الأستاذ كريزول Creswell إلى ما بين عامي ٧٢٥ و٧٣٠

بعد الميلاد.

والمعروف أن تخطيط هذه الحمامات لم يكن جديداً في العصر الإسلامي، فقد كان المهندسون الذين شيدوها يسيرون على مهج عرفته الشام في العصر المسيحي. وقد درس الأستاذ كريزول بعض العناصر المعمارية فيها ولا سيما العقود المدببة، فأثبت أن أقدم المعروف منها يرجع إلى الشام في القرن السادس الميلادي، فلا وجه للقول بأن هذه العقود ظهرت لأول مرة في إيران.

* * *

وتمت قصر صحراوي آخر، يعرف باسم قصر خرانة، ويقع على بعد اثني عشر ميلاً في الجنوب الغربي من قصير عمرة. ولسنا نريد هنا أن نفصل الحديث عنه، لأن الراجح أنه يرجع إلى ما قبل العصر الإسلامي، على الرغم من أن على أحد جدرانه كتابة كوفية بقي من نصها:

اللهم ارحم عبدك عبد الملك بن عبيد واغفر له

ذنبه ما تقدم وما تأخر .... أعلن ( )

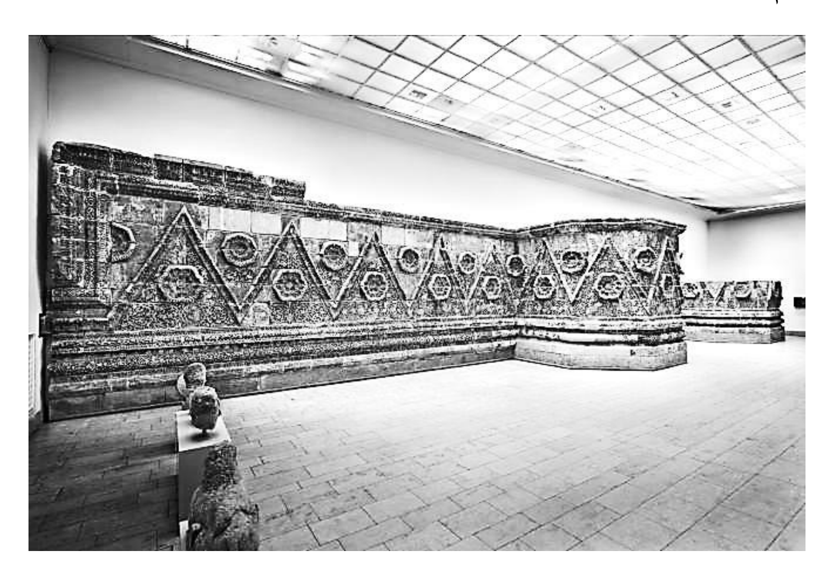
....

................وكتب عبد الملك بن عبيد يوم

الاثنين لثلث بقين من القعدة من سنة اثنتين

وتسعين .... ولله في الدنيا والآخرة.

فلا ريب إذن في أن قصر خرانة كان قائماً سنة ٩٢هـ (٧١٠م)، ولكن هذه الكتابة لا تدل على أنه أنشئ في تلك السنة، بل إن بعض العناصر المعمارية فيه كالعقود والأركان والأقبية حملت بعض علماء الآثار– مثل فان برشم وكريزول– على نسبته إلى ما قبل الإسلام. وقد ذكر الأستاذ مورتز **Moritz** أن عبد الملك بن عبيد الذي جاء ذكره في كتابة قصر خرانة ربما كان أحد أتباع الوليد في رحلته من الحجاز إلى الشام بعد أن زار مكة سنة ٩١هـ.



(شكل ٣٩) وجهة قصر المشتى كما أعيد تشييدها في القسم الإسلامي من متاحف برلين

أما قصر المشتى فبناء على بعد عشرين ميلا جنوبي عمان. وقد كشفت أطلال هذا القصر على يد ليار **Layard** سنة ١٨٤٠ ثم ترسترام **Tristram** سنة ١٨٧٢. على أن أعظم ما في قصر المشتى

من الناحية الفنية الزخارف المحفورة في الحجر الجيري في الواجهة القبلية التي يقع بها المدخل، وكان ارتفاع هذه المواجهة ستة أمتار. وقد لفت الأستاذ ستريجفسكي**Strzygowski** نظر حكومة القيصر غليوم إلى جمال هذا الأثر، فعنى به القيصر واستطاع أن ينال هذه الوجهة هدية من السلطان عبد الحميد سنة ١٩٠٣ ونقلت إلى متحف القيصر فريدريك في برلين، حيث أصبحت نواة للقسم الإسلامي الذي نقلت إليه وتم افتتاحه في متاحف الدولة في برلين سنة ١٩٣٢ (شكل ٣٩). وآخر عهدنا بها في أغسطس سنة ١٩٣٩، حين أقبل الدكتور كونل مدير هذا القسم على الإشراف على تحصينها وحمايتها بالأبنية الخشبية وأكياس الرمال وصفها من أنفس ما تحويه متاحف الدولة الألمانية. وقد علمنا منه بعد عقد الهدنة أن قنبلة من قنابل الحلفاء هدمت جزءاً من هذه الوجهة، ولكن أمكن إصلاحه إلى حد كبير.

وتقوم زخارفها فوق قاعدة منخفضة. وتمت شريط زخرفي من نبات شوكة اليهود (كنكر. أكانتس) ينخفض ويرتفع فيقسم الوجهة إلى مثلثات، بعضها قائم على قاعدته والبعض الآخر قائم على إحدى زواياه. وفي وسط كل مثلث زخرفة كبيرة على شكل وردة، في قلبها رسوم مراوح تخيلية وكيزان صنوبر ونجوم صغيرة وأزهار لوتس. وفد كان المقصود أن تغطي مساحة هذه المثلثات كلها ببساط من الزخرفة الدقيقة المحفورة حفراً عميقاً، ولكن الواقع أن المثلثات القائمة على قاعدتها هي التي كملت زخرفتها أو كادت، في حين أن المثلثات الأخرى لم تكمل، وإنما تم من رسومها أجزاء تختلف باختلاف المثلثات. وفي طرفي كل ناحية

من الوجهة (حول المدخل) مثلث صغير، أي نصف مثلث من المثلثات الكبيرة. وفي كل من هذه الأربعة المثلثات الصغيرة نصف وريدة فقط.

وقصر المشتى بناء يحده سور مربع الشكل، طول كل ضلع من أضلاعه نحو ١٤٤ متراً. وفي السور أبراج نصف دائرية، وله مدخل في وسط الضلع القبلي. والمساحة المحصورة بين جدران هذا السور تنقسم إلى ثلاثة مستطيلات، المتوسط فيها أعراض من المثلثين اجانبين، وهو الوحيد الذي تم بناء بعض أجزائه لأن المثلثين الجانبيين لم يشيد فيهما أي بناء.

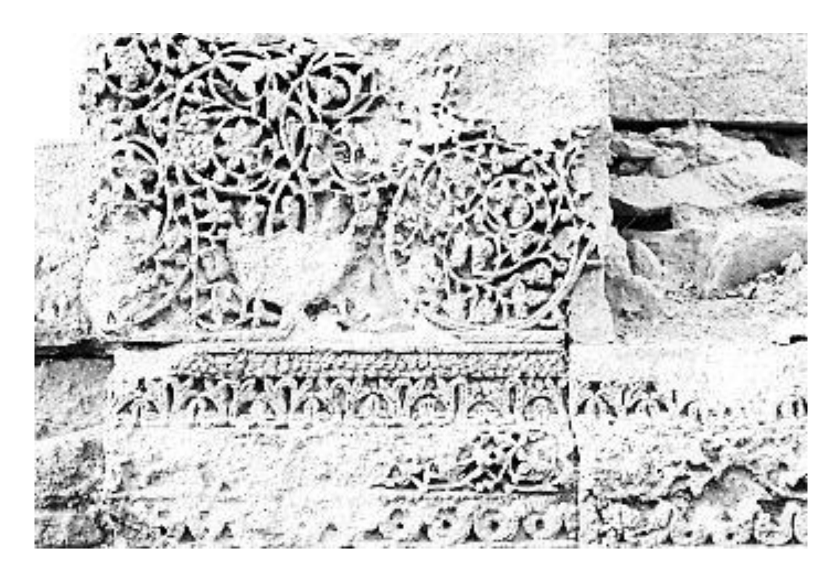
ويؤدي مدخل القصر إلى قاعة، وتؤدي هذه القاعة إلى بهو، ويحف بالقاعة والبهو غرف أخرى. وخلف البهو فناء كبير. وفي شمال هذا الفناء مدخل ذو ثلاثة عقود يؤدي إلى قاعة كبيرة مستطيلة، تنتهي بشكل ذي حنيات ثلاث يشبه ورقة "السباتي" trèfle من أوراق اللعب. وهو شكل شائع في تخطيط الكنائس اليونانية. وعلى كل من جانبي هذه القاعة المستطيلة مجموعة من المباني، قوامها فناء مستطيل في وضع عمودي على القاعة، وفي كل من جانبي هذا الفناء ساحة عمودية عليه وحولها غرفتان مقبيتان.

وجدران القصر الداخلية وأقبيته من الآجر، وفيه أعمدة من الرخام. أما عقوده وأركانه فمن الحجر الجيري.

ويمكن بوجه عام أن نقسم زخارف واجهة قصر المشتى إلى أربعة أقسام لا مجال لتفصيل الكلام عليها هنا. وحسبنا أن نذكر أن عشرة من

هذه المثلثات خالية من رسوم الطير والحيوان، وفي بعضها رسوم مركبة ومراوح نخيلية مجنحة، فضلاً عن الفروع النباتية وعناقيد العنب، ونجد في سائر المثلثات– وعددها اثنا عشر مثلثا– رسوم طيور وحيوانات خرافية وحقيقية (شكل ٤٠). وعلى كل حال فإن الزخارف الواقعة على البرج الأيمن والجزء المستوى من الجدار المتصل به هي الخالية تماماً من رسوم الكائنات الحية. وليس السبب في ذلك واضحاً، فعلماء الآثار مختلفون في تفسير هذه الظاهرة: يرجح بعضهم أن صاحب البناء اقتنع بعد إتمام القسط الأكبر من الزخرفة بكراهية تصوير الكائنات الحية في الإسلام، ففضل الزخارف النباتية في الجزء الباقي، وذهب فريق آخر إلى أن الصناع أنفسهم ربما كانوا قبل ذلك نعيين ثم اعتنقوا الإسلام وعملوا على احترام تعاليمه في كراهية التصوير، ورجح آخرون أن يكون المقصود الوصول إلى تباين بين الزخارف النباتية والحيوانية يجعلها مختلفة في كل جانب من جانبي المدخل عنها في الجانب الآخر، وذهب الأستاذ هرتز فلد **Herzfeld** إلى أن الفرق بين الزخارف في المثلثات المختلفة راجع إلى أن الصناع لم يكونوا من جنس واحد، إذ اشترك في زخرفة الوجهة صناع من سورية والعراق ومصر. ونحن لا نقر هذا الرأي لأن فيه شططاً وإنكاراً للوحدة الظاهرة في الزخرفة بوجه عام. وفي رأينا أن الفرق بين الزخارف في المثلثات المختلفة مقصود به التنويع، إذ أنه ليس عظيماً جداً بحيث يتطلب نسبة الزخرفة إلى صناع من جنسيات مختلفة. وإذا صح أن صناعاً سوريين ومصريين وعراقيين اشتركوا في زخرفة قصر المشتى، فليس من المحتمل أن يترك أولئك الصناع يتبع كل منهم

الأساليب الفنية المتبعة في وطنه بدون أن يخضع الجميع لمشرف يؤلف لهم طراز الزخرفة التي يناط بهم حفرها. ولسنا ننسى أن في هذه المناسبة أن الشام كانت ملتقى تيارات مختلفة من الأساليب الفنية الهلينية والساسانية والقبطية.



(شكل ٤٠) جزء من زخارف قصر المشتى

وقد قامت حول تاريخ قصر المشتى مساجلات وآراء مختلفة، فذهب فريق من العلماء إلى أنه من آثار الملوك اللخميين في الحيرة من القرن الرابع الميلادي، وقال آخرون إنه من عمائر الغساسنة في القرن السادس الميلادي، ونسبه فريق ثالث إلى كسرى الثاني حين خضعت له البادية بين عامي ٦١٠ و ٦٢٣م، قبل أن يهزمه هرقل؛ ولكن أرجح

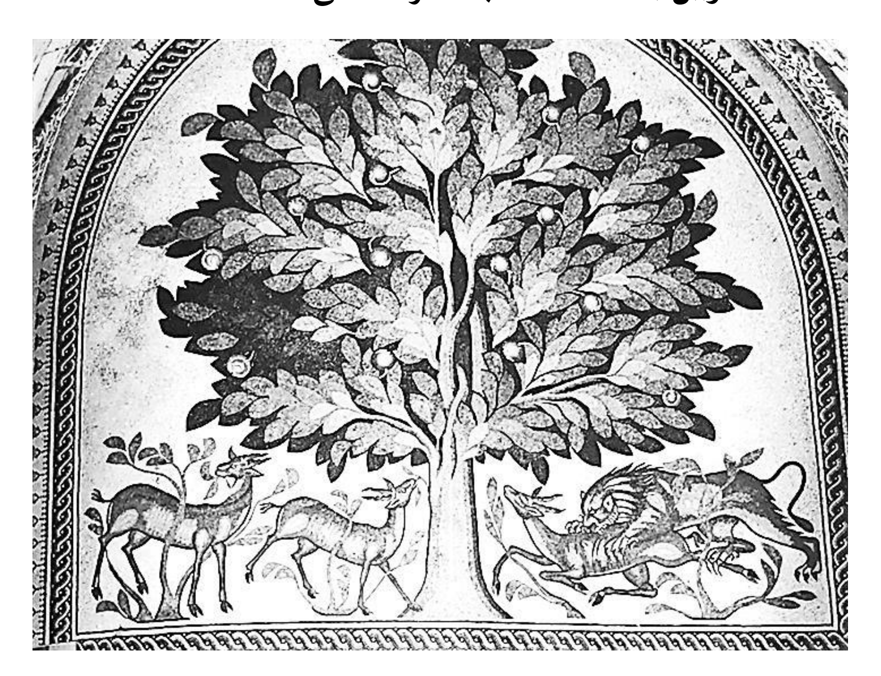
الآراء وأنضجها الآن هو أن قصر المشتى بناء أموي[1] ولا غرو فإن مثل هذا البناء الضخم لم يكن ليستطيع التفكير في تشييده إلا خليفة توافرت له الأموال الطائلة، واستطاع أن يجمع خير العمال والصناع من أنحاء مملكته. وفضلاً عن ذلك فإن بعض العناصر المعمارية تؤيد نسبة قصر المشتى إلى بداية العصر الإسلامي، ولاسيما الطوب والعقود والأقبية. ونرى كذلك أن بعض العناصر الزخرفية في قصر الشتى تشبه زخارف قبة الصخرة. وقد وجد في الجدار القبلي من القاعة اليمني بعد مدخل القصر جنية يرجح أنها كانت محراباً وأن القاعة كانت مصلى القصر.

وقد ذهب الذين ينسبون قصر المشتى إلى العصر الأموي مذهبين: الأول ينسبه إلى يزيد الثاني فيما بين عامي ١٠١ و١٠٥هـ (٧٢٠-٧٢٤م). والثاني إلى الوليد الثاني فيما بين عامي ١٢٥ و١٢٦هـ (٧٤٣- ٧٤٤م). وقد فسر أصحاب الرأي الأول ترك القصر قبل إتمامه بوفاة يزيد بعد وفاة عشيقته حبابة. أما أصحاب الرأي الثاني وعلى رأسهم الأب لامنس **Lammens** فقد أشاروا إلى نص جاء في كتاب ساويرس بن المقفع ينسب إلى الوليد الثاني الشروع في بناء مدينة لنفسه في الصحراء، جمع لها العمال والصناع من جميع البلاد، ومات كثير منهم بسبب الإرهاق وقلة الماء إلى أن ثار على الوليد رجل اسمه إبراهيم، قتله واستولى على مقاليد الأمور وأطلق العمال، فتفرقوا قبل أن يتم البناء.

---

[1] أتى الأستاذ كريزول في الجزء الأول من كتابه **Early Muslim Arehilectnre** بكل الآراء التي قامت حول تاريخ قصر المشتى وانتهى إلى القول بنسبته إلى العصر الأموي.

ومهما يكن من الأمر فإننا لا نستطيع أن نعرف تماماً إلى أي الخلفاء الأمويين يمكننا أن ننسب قصر المشتى.



(شكل ٤١) فسيفساء كشفتها دائرة الآثار الفلسطينية في أطلال قصر هشام بحرية المفجر قرب أريحا

بقي أن نشير إلى قصر الطوبة ، وهو قصر أموي آخر، تقع أطلاله على بعد سنتين ميلاً إلى الجنوب الشرقي من عمان، وهو مستطيل الشكل (١٤٠,٥٠٥ × ٧٢,٨٥ متراً)، ويشبه قصر المشتى في معظم عناصر المعمارية والزخرفية، وأكبر الظن أنه شيد في العصر نفسه.

ولا ريب في أن القصور التي عرضنا لها في هذا الفصل مثال لما أفاده العرب من مدنية البلاد التي فتحوها وشاهد بما كانت عليه القصور التي شيدوها في كثير من مدن الشام، ولاسيما قصر الحير الشرقي في

البادية وقصر الحير الغربي الذي كشفته دائرة الآثار السورية بين تدمر وحوارين ونقلت أجزاءه إلى متحف دمشق. وقصر هشام الذي كشفت أطلاله دائرة الآثار الفلسطينية في خربة المفجر شمالي اريحا. وقد ظهرت في الحمام الملحق بهذا القصر أرض من الفسيفساء تعد أبدع ما نعرفه من زخارف الفسيفساء الأموية. ويمثل جزء منها شجرة رمان تحتها غزالان وأسد ينقض على فريسته (شكل ٤١)

العمائر في الطراز العباسي

تحدثنا عن العمائر الدينية في عصر بني أمية وعن بعض القصور التي شيدوها في البادية. وعرفنا أن الطراز الفني الذي ازدهر بعد سقوط بني أمية بفترة من الزمن هو الطراز العباسي.

ويمتاز الطراز العباسي في العمائر الإسلامية باستخدام الآجر وبالتأثر بالأساليب المعمارية الساسانية، وبتفضيل الأكتاف أو الدعامات على الأعمدة في حمل البوائك، كما يمتاز أيضاً بالإقبال على استخدام الجص في كسوة العمائر.

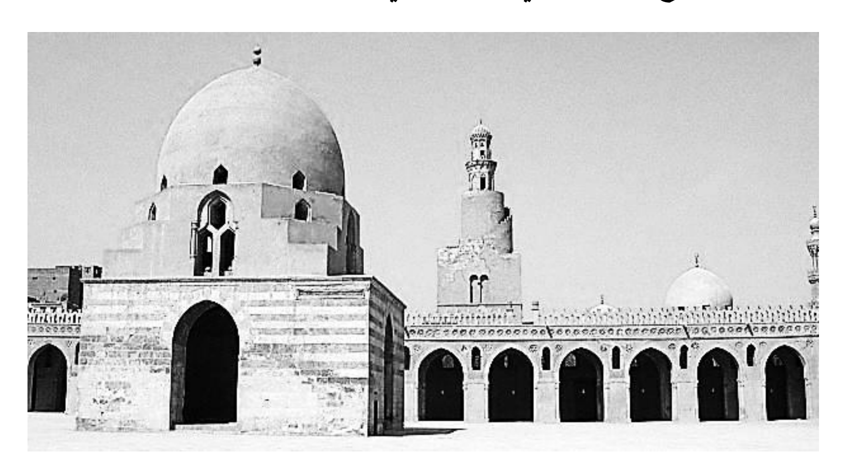
وأهم ما خلفه لنا هذا الطراز المسجد الجامع في سامرا ومسجد الرقة وأبي دلف، في العراق، ثم جامع ابن طولون في مصر (شكل ٤٢)، وجامع نايين (شكل ٤٣) وهي بلدة تقع في بقعة هادئة بين أصفهان ويزد في إيران.

أما المسجد الجامع في سامرا فقد شيده المتوكل بين عامي ٢٣٤ و٢٣٧هـ (٨٤٩- ٨٥٢م) ولكن لم يبق منه الآن إلا سوره الخارجي. وكان فيه رواق كبير في اتجاه القبلة، وأروقة أصغر حجمها في جوانب الصحن الباقية. ولهذا الجامع منارة حلزونية تسمى الملوية (شكل ٤٤) وتشبه كثيراً منارة الجامع الطولوني حتى يظن أن الأخيرة منقولة عنها.

وكان المسجد الجامع في سامرا مستطيل الشكل عظيم المساحة

(٢٤٠× ١٥٨ متراً) حتى ليسع نحو ثمانين ألفاً من المصلين. وكان سقفه يقوم على أكتاف، متصلة بها أعمدة من الرخام. وكان سوره العظيم مدعماً بأربعين برجاً، قطر كل منها نحو أربعة أمتار ونصف، وبروزه عن الجدار متران. وأكبر الظن أن جدرانه كانت مزينة بفسيفساء من الفصوص الزجاجية.

وقد تم بناء الجامع الطولوني سنة ٢٦٥هـ (٨٧٨م). وهو يتكون من صحن مربع مكشوف، وتحيط به أروقة من جوانبه الأربعة، وتقع القبلة في أكبر هذه الأروقة. وهناك ثلاثة أروقة خارجية بين جدران الجامع وبين سوره الخارجي، وتسمى الزيادات. والراجح أنها بنيت عندما ساق الجامع عن المصلين. وكانت مثل هذه الزيادات موجودة في المسجد الجامع بسامرا وفي مسجد أبي دلف بالعراق أيضاً.



(شكل ٤٢) المنارة ووجهة الإيوان الغربي في الجامع الطولوني



(شكل ٤٣) الزخارف الجصية في المحراب وبعض الأعمدة بالمسجد الجامع في مدينة نايين بإيران. نحو سنة ٣٥٠هـ (٩٦٠م)

وقد شيد جامع ابن طولون بآجر أحمر داكن، وأقواس الأروقة محمولة على أكتاف أو دعامات ضخمة من الآجر نكسوها طبقة سميكة من الجص. ولهذه الدعائم أعمدة من الآجر مندمجة في زواياها الأربع ولكنها للزينة فحسب لأن الثقل واقع على الدعائم نفسها. ومنارة الجامع الطولوني تتكون من قاعدة مربعة تقوم عليها طبقة اسطوانية وعليها طبقة أخرى مثمنة. (شكل ٤٢) وأما السلالم فمن الخارج على شكل مدرج حلزوني. وأبنية الجامع الطولوني مغطاة بطبقة سميكة من الجص، وعلى أجزاء كبيرة منها زخارف هندسية ونباتية جميلة مأخوذة عن الزخارف العراقية في سامرا.

وسامرا أو سر من رأى هي المدينة التي يتجلى فيها الطراز العباسي

بأجلي مظاهره. وقد شيدت شمالي بغداد بأمر الخليفة المعتصم سنة ٢٢١هـ (٨٣٦م). واتخذها عاصمة للخلافة وخطت فيها القطائع لأصحاب الحرف والجنود وللقواد والكتاب وسائر أفراد الشعب. وروعى أن تكون قطائع الجند بعيدة عن الأسواق وعن قطائع أصحاب المهن المختلفة. وتمت هذه المدينة نمواً سريعاً بعد أن جمع لها المعتصم من أنحاء الدولة الإسلامية البنائين وأصحاب المهن ورجال الصناعات الدقيقة وأهل الخبرة بهندسة الماء واستنباطه، وأقطهم فيها وجعل لهم أسواقاً عامرة. وشيد المعتصم وخلفاؤه القصور في سامرا وجعلوا فيها البساتين والبحيرات والميادين، فبنى المعتصم قصر الجوسق. ثم شيد ابنه الواثق. القصر الهاروني، أما المتوكل فقد بني بها قصر العروس والقصر المختار والقصر الوحيد والقصر الجعفري.

ولكن الخليفة المتوكل أراد قبل وفاته بنحو عامين أن يشيد عاصمة تنسب إليه بنى مدينة شمالي سامرا وسماها الجعفرية. واتصل البناء بينها وبين سامرا وضواحيها. وأقام المتوكل في قصور الجعفرية تسعة أشهر إلى أن قتل وخلفه ابنه المنصر. ورجع الخليفة الجديد إلى سامرا فخربت الجعفرية وقصورها، ولكن سامرا لم تعد إليها عظمتها الأولى ودب إليها الضعف في حكم المستعين والمعتز والمهتدي. ثم شيد الخليفة المعتمد في جانبها الشرقي قصر المعشوق. غير أنه تركها وانتقل ببلاطه وحكومته إلى بغداد سنة ٢٧٦هـ (٨٨٩م). وكان هذا إيذانا بخراب سامرا إذ سقطت أبنيتها الواحد بعد الآخر ولم يبق منها إلا المسجد الجامع.

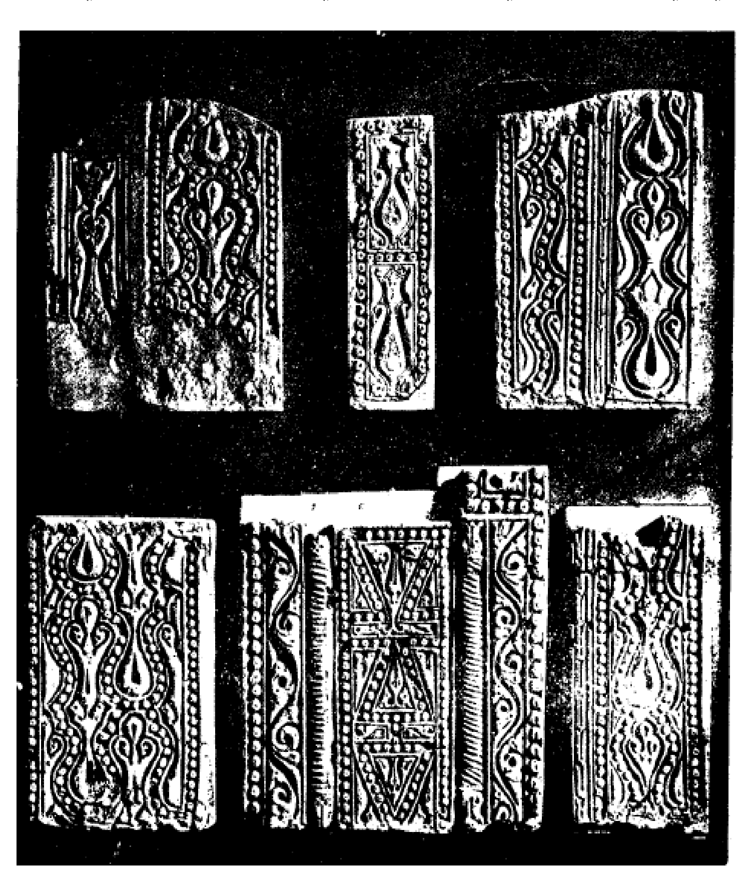


(شكل ٤٤) المنارة الملوية في المسجد الجامع بسامرا

وظلت سامرا قرية صغيرة حتى جذبت المنقبين عن الآثار في بداية القرن الحالي وغدت بفضل جهودهم ميداناً لحفائر إسلامية، غنية بما كشفت النقاب عنه من بدائع الطراز العباسي في الفنون الإسلامية.

وأزيحت الأنقاض عن قصر الحوسق وكشف تصميم الملحقات المحيطة به، وظهر أنه كان لهذا القصر وملحقاته مدخل واحد كبير هو "باب العامة" الذي لا تزال أنقاضه قائمة حتى اليوم. وكان يتألف من وجهة تطل على نهر دجلة وخلفها ثلاث قاعات تغطيها قنوات نصف اسطوانية ثم صحن مربع في وسطه فسقية وعلى كل جانب من جوانبها ثلاث غرف ثم قاعات الخليفة وقاعات الحريم. أما قاعة العرش فكان قوامها بهو مربع يحيط به من جهاته الأربع قاعات على شكل حرف T

وجد على جدرانها كثير من الزخارف الجصية التي امتاز بها الطراز العباسي في سامرا (شكلي ٣و ٤٥) والتي نقلها الطولونيون في مصر.



(شكل ٤٥) زخارف جصية من سامراء في القرن ٣هـ (٩م) وكانت محفوظة في القسم الإسلامي من متاحف برلين

وعثر في قسم الحريم بالقصر على بعض قاعات صغيرة للنظافة والغسل، كان الماء الجاري يصل إليها في أنابيب من الرصاص أو الصلصال. كما كشفت في مواجهة قاعة العرش غرفة مربعة كانت تزينها نقوش آدمية. وعثر على سرداب صغير في مدخله قاعة مربعة ويزين

جدرانها إفريز من نقوش على الجص تمثل إبلا ذات سنامين تسير في هدوء واتزان، ويذكرنا طراز رسمها بالإبل ذات السنامين المرسومة بالحفر البارز على جانب السلم الكبير لقاعة الإمبراطور اجزر كسيس في برسبوليس في إيران.

وكشفت أنقاض بعض قصور الخلفاء وكثير من دور الخاصة وظهر أن جدرانها– ولاسيما الأجزاء السفلية– كانت مغطاة بطبقة من الجص ذات زخارف بارزة أو محفورة.

وقد جرى العلماء على تقسيم هذه الزخارف إلى ثلاثة طرز أو أربعة نرى في أقدمها رسوماً دقيقة لأوراق العنب وعناقيده ثم تبعد هذه الزخارف عن الطبيعة ويزداد فيها التنسيق والتحوير حتى تصبح– قبل أن يأفل نجم سامراً– زخارف قطوعها خطية لا صلة بينها وبين الطبيعة[1].

ولم تكن هذه الزخارف الجصية كل ما أسفرت عنه حفائر سامراً، فقد عثر المنقبون في أطلال بعض القصور والبيوت على بقايا صور حائطية بالألوان المائية يغلب عليها الأسلوب الساساني في التصوير وتكاد تكون الرسوم الوحيدة التي تمثل لنا ما كان عليه التصوير الحائطي في إيران القديمة. وتشمل نقوش سامراً هذه صوراً لنساء يرقصن ولحيوانات وأشخاص وطيور في مناظر صيد. وثمت مناظر سمك يسبح

[1] راجع كتابنا "الفن الإسلامي في مصر" ج١ ص ٦٨– ٧٨.

في الماء وفرسان ورهبان[١].

على أن سامراً لم تكن أول المدن التي شيدها العباسيون، فقد سبقتها بغداد التي ذاعت شهرتها في العصور الوسطى وإن تكن أهميتها في ما نعرفه عن تاريخ الفنون الإسلامية لا تساوي أهمية سامراً، وذلك بفضل الحفائر العلمية الدقيقة التي جعلت عاصمة المعتصم مصدراً خصيباً لكل ما نعرفه عن الطراز العباسي.

وكان تعمير بغداد على يد الخليفة أبي جعفر المنصور بين عامي ١٤٥و١٤٩هـ (٧٦٢- ٧٦٦م) بعد أن استقدم من شتى الأقاليم الإسلامية الخبراء في المساحة وتخطيط المدن والمهندسين والبنائين والفعلة والصناع. وقد بالغ المؤرخون المسلمون في العصور الوسطى فزعموا، كما ذكر اليعقوبي في كتاب "البلدان"، أن المنصور "كتب إلى كل بلد في حمل من فيه ممن يفهم شيئاً من البناء فحضره مائة ألف من أصناف المهن والصناعات". والطريف في تخطيط بغداد أن المنصور جعلها مدورة. ولكنها لم تكن أول المدن المستديرة كما يزعم اليعقوبي حين أكد أنه "لا تعرف في جميع أقطار الدنيا مدينة مدورة غيرها"[٢] وجعل المنصور في وسط المدينة قصره والمسجد الجامع. وأمر بأن يبني

---

[١] راجع ما كتبناه عن نقوش سامرا في تعليقاتنا الفنية في كتاب "التصوير عند العرب" للمرحوم أحمد يمور باشا ص ١٤١- ١٤٥و ٢٥٠- ٢٥٣.

[٢] من المدن القديمة المدورة مدينة درا بجرد في مقاطعة دارا جنوب غربي إيران والظاهر أن في تخطيط بغداد شيئاً كثيراً من تخطيط هذه المدينة الإيرانية التي يظن أنها ترجع إلى عهد البارثيين. ومن المدن القديمة المدورة أيضاً كتابة (همدان الحالية) التي شيدها الميديون في القرن السابع قبل الميلاد.

لها سوران بينهما "فصيل": سور داخلي ذو أبراج وسور خارجي فيه أربعة أبواب، باب الكوفة وباب البصرة وباب خراسان وباب الشام. وكان البناء من اللبن والآجر، بطوب كبير الحجم، طول اللبنة التامة منه ذراع وعرضها ذراع (٥٢ سم) ووزنها مائتا رطل. وحول السور الخارجي خندق عميق أجرى فيه الماء من القناة التي تأخذ من نهر كرخايا.

ومن الظواهر المعمارية الهامة في أبواب بغداد المدخل المنحرف، بمعنى أن الداخل من الباب لا يصل إلى الساحة أو الرحبة التي تليه مباشرة بل لابد له من الانحراف، فالمدخل والحالة هذه ملتو أو على شكل زاوية قائمة.

أما العمارة المدنية في الطراز العباسي فقد وصلت إلينا منها أطلال من قصر أخيصر. وقصر بلكوارا. فقصر أخيضر يقع على نحو أربعين كيلو متراً إلى الجنوب الغربي من كربلاء، وأكبر الظن أنه شيد لأمراء القرامطة في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ويشبه في تخطيطه قصر المشتى إلى حد ما. ومن أوجه الشبه بينهما أن في قصر أخيضر– كما في قصر المشتى– حنية في يمين المدخل تدل على محراب مسجد في القصرين. وقد استعمل الحجر في قصر أخيضر بوجه عام غير أن فيه أجزاء مشيدة بالطوب وفيه عقوداً دائرية ومدببة. ولكنها صماء مسدودة قصد بها زخرفة الجدران فحسب.

أما قصر بلكوارا فقد شيد في عصر المتوكل بين عامي ٢٤٠ و ٢٤٥هـ (٨٥٤ و ٨٥٩م). وتقع أنقاضه الآن على نحو ستة كيلو مترات

جنوبي سامرا الحديثة، فهي في النهاية الجنوبية للساحة الواسعة التي قامت فيها حفائر سامراً فكشفت عن أطلال قصر الخليفة وقصر العاشق وبلكوارا وعدد كبير من المساكن والدور الخاصة. ويبدو في تخطيط هذه القصور العباسية التأثر الواضح بالأساليب المعمارية في إيوان كسرى، الذي لا تزال أطلاله قائمة في أنقاض مدينة اكتيسيفون القديمة على نهر دجلة، وكان لا يزال سليماً في العصر العباسي؛ كما يبدو تأثرهم بالأساليب المعمارية في قصر المناذرة بالحيرة. ويغلب على القصور والدور الكبيرة في العصر العباسي تخطيط قوامه شكل الحرف الأوربي T، يحيط به سور مستطيل أو مربع مدعم بالأبراج. ونرى في قصر بلكوارا مدخلاً كبيراً فثلاثة أفنية فقاعات عرش واستقبال مرتبة كلها في تخطيط متعامد صليبي الشكل. كما كانت فيه حديقة تطل على نهر دجلة وتضم أبنية صغيرة وغنية بالزخارف. وكان قوام زخرفة الجدران في قصر بلكوارا وفي سائر القصور والبيوت في سامراً الزخارف الجصية التي تغطي الجزء السفلي من الجدران (شكلي ٣و ٤٥) ولكن بعض الجدران كانت مزينة برسوم بالألوان المائية وبالفسيفساء الزجاجية التي يغلب عليها اللون الأخضر.

وقد كشفت دار الآثار العربية في جنوبي القاهرة آثار بيت من العصر الطولوني لا تزال بعض جدرانه قائمة وعليها الزخارف الجصية الجميلة التي تشبه بعض الزخارف الجصية التي كشفت على جدران

العمائر في مدينة سامرا[1].

وطبيعي أن أسرة بني الأغلب في إفريقية (تونس) كانت وثيقة العلاقة بالعباسيين منذ أقطعها هارون الرشيد المغرب الأدنى، لتنشئ فيه إمارة قوية تجعل مصر وشرق العالم الإسلامي في مأمن من غارات الشيعة والخارجين على الخلافة العباسية في بلاد المغرب. وكان لهذه الصلة الوثيقة أثرها في الأساليب الفنية التي ازدهرت على يد الأغالبة في إفريقية فيما بين عامي ١٨٤ و٢٩٦هـ (٨٠٠– ٩٠٩م). وقد أقبل أمراء هذه الأسرة على تشييد القصور وقناطر المياه، كما شيد إبراهيم بن الأغلب رأس الأسرة عاصمة جديدة سماها العباسية وكانت تبعد نحو ثلاثة أميال إلى الجنوب الشرقي من القيروان وعرفت باسم القصر الأبيض ثم عرفت بعد ذلك باسم القصر القديم.

وأمر زيادة الله، ثالث أمراء الأغالبة، بهدم جامع القيروان وإعادة تشييده سنة ٢٣١هـ (٨٣٦م). ولا يزال محراب هذا الجامع تغطيه، ومساحة مستطيلة حوله، بلاطات من القاشاني ذي البريق المعدني، عددها نحو مائة وأربعين بلاطة، وهي مربعة الشكل (نحو ٢٠× ٢٠سم) وسمكها نحو سنتيمتر واحد ويغلب عليها اللونان الذهبي والأخضر. وكلها من أبدع ما اتتجه الخزفيون في الطراز العباسي. وقوام زخرفتها دوائر فيها نقط، ورسوم نباتية أهمها وريدة ذات خمسة فصوص أو سبعة ثم وريدات تخيلية غير منتظمة الشكل ومربعات على هيئة خانات لعبة

---

[1] راجع كتابنا "الفن الإسلامي في مصر" جـ١ س ٦١–٦٣.

الداما وخطوط منكسرة وخطوط متوازية تفطمها خطوط أخرى متوازية أيضاً وعلامات تظهر كأنها تقليد حروف كوفية. وتشهد بعض المراجع التاريخية بأن هذه البلاطات من القاشاني ذمي البريق المعدني قد جلبت من بغداد للأمير الأغلى أبي إبراهيم أحمد فيما بين عامي **٢٤٢** و**٢٤٨**هـ (**٨٥٦** و**٨٦٢**م).

ومن أهم الظواهر المعمارية في جامع القيروان القبة الجميلة المقامة أمام المحراب في البلاطة الوسطى بإيوان القبلة ثم قبة ثانية مواجهة لها عند انتهاء البلاطة الوسطى (شكل **٣٥**).

العمائر في الطراز الفاطمي

أما العمائر في العصر الفاطمي فأهم ما بقي منها إلى الآن الجامع الأزهر وجامع الحاكم، وجامع الأقمر، وجامع الصالح طلائع؛ فضلاً عن أسوار القاهرة وبعض العمائر في شمالي إفريقية وجزيرة صقلية.

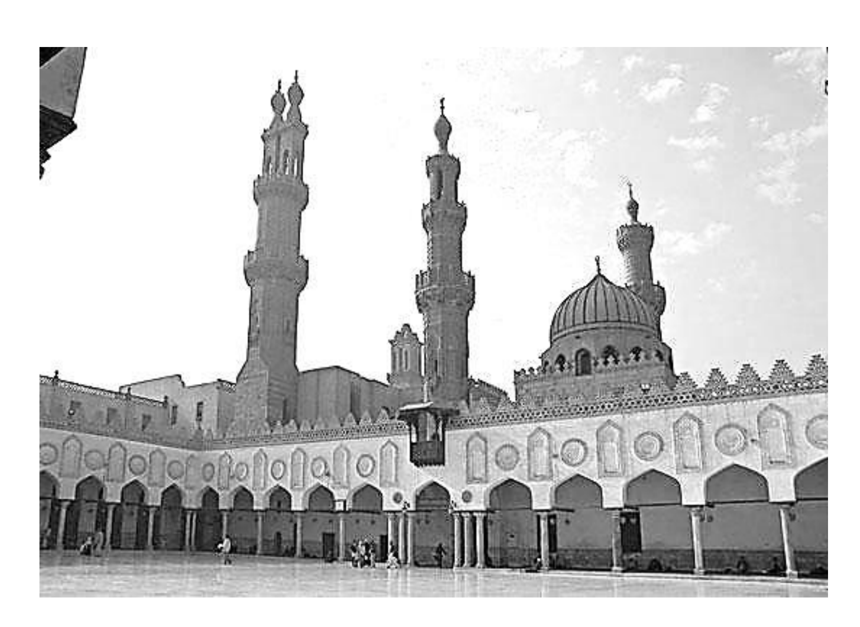
أما جامع المهدية في إفريقية فكان سقف رواق القبلة فيه قائماً على أعمدة بينما كانت بوائكه قوامها عقود مدببة ومحمولة على أكتاف. وكان يمتاز فضلاً عن هذا بباب فخم يجذب النظر.

وبين الجوامع الفاطمية في القاهرة وجامع ابن طولون بعض أوجه الشبه. كما أنها تشبه جامع سيدي عقبة في بعض الظواهر المعمارية، ولاسيما ما نراه في بعضها من توسيع البلاطة الوسطى التي تؤدي إلى المحراب في رواق القبلة. وامتازت هذه الجوامع بالعناية بوجهاتها تمييزها تمييزاً واضحاً.

أما الجامع الأزهر فأول جامع أنشيء في القاهرة، بناه القائد جوهر الصقلي باسم الخليفة الفاطمي المعز لدين الله وتمت عمارته سنة ٣٦١هـ (٩٧٢م). وقد زادت مساحة هذا الجامع حتى بلغت ضعف مساحته الأولى وأضيفت إليه زيادات جعلت أجزاءه المختلفة معرضاً للعمارة الإسلامية المصرية منذ العصر الفاطمي إلى عصر الأسرة العلوية. وأهم أجزائه التي ترجع إلى العصر الفاطمي العقود التي تحيط بالصحن

(شكل ٤٦) وعقود المجاز ذي السقف العالي والعقود المرتفعة عن مستوى ارتفاع الإيوان، ويؤدي هذا المجاز إلى المحراب القديم في إيوان القبلة. ومن الأجزاء الفاطمية أيضاً الزخارف والكتابات في المجاز وفي المحراب القديم ثم بقايا الزخارف في الجدران القبلية والبحرية والشرقية. وتشهد هذه الأجزاء بأن الجامع الأزهر كان يضم كثيراً من العناصر المعمارية التي عرفناها في جامع سيدي عقبة وفي جامع ابن طولون.

على أن أهم المنشآت الأخرى في الجامع الأزهر ترجع إلى عصر المماليك وإلى زمن الأمير عبد الرحمن كتخدا. فإلى عصر المماليك ترجع المدرسة الطيبرسية، على يمين الداخل من الباب الغربي الكبير، والمدرسة الاقبغاوية المقابلة لها، والمئذنة الجميلة التي شيدها السلطان فايتباي على يمين الباب الواقع بين المدرستين، ثم المدرسة الجوهرية والمئذنة ذات الرأسين التي أقامها السلطان الغوري. وإلى الأمير عبد الرحمن كتخدا يرجع الفضل في إضافة الإيوان الشرقي خلف المحراب القديم وفي بناء باب الصعايدة وباب الشوربة ومناريتهما وباب المزينين وهو الباب الكبير الذي يطل الآن على ميدان الأزهر.



(شكل ٤٦) الوجهة الغربية في صحن الجامع الأزهر

وبدأ تشييد جامع الحاكم سنة ٣٨٠هـ (٩٩٠م) على يد الخليفة الفاطمي العزيز بالله، ولكنه لم يتم إلا في عصر ابنه الحاكم بأمر الله سنة ٤٠٣هـ (١٠١٣م). ويبدو هذا الجامع كأنه بني على مثال جامع ابن طولون، فكلاهما مشيد بالآجر، ما عدا المآذن فمن الحجر؛ وليس في رواق القبلة فيهما مجاز ظاهر إلى المحراب، وعقودهما حدودية مدببة تقوم على أكتاف مندمج في زواياها الأربع أشباه أعمدة. والصحن في كليهما تحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة، ولكن هذا الإيوان الأخير يمتاز في جامع الحاكم بأن في طرفيه قبتين بينهما قبة ثالثة فوق المحراب. ويمتاز جامع الحاكم، عدا ذلك، بأن على طرفي وجهته البحرية مئذنتين من الحجر يتوسطهما المدخل، وبأن هذا المدخل مشيد من الحجر، وبارز عن الوجهة، وبأن الإزار الجصي تحت السقف يشهد

بما وصل إليه الفنانون في العصر الفاطمي من إتقان الزخارف النباتية والتوفيق في استعمال الكتابة الكوفية عنصراً زخرفياً. وقد تهدمت أجزاء من مئذنتي الجامع على الرغم من أن قاعدة هرمية بنيت حول قاعدة كل منهما لتدعيمها، وذلك منذ سنة ٤٠١هـ (١٠١٠م). وإحدى المئذنتين إسطوانية على قاعدة مربعة والأخرى مثمنة فوق قاعدة مربعة أيضاً، ولكن قمتي المئذنتين سقطتا بسبب زلزال سنة ٧٠٢هـ (١٣٠٣م) فأعيد بناء القمتين في السنة التالية على يد الأمير بيبرس الجاشنكير.

أما الجامع الأقمر فقد أنشأه الخليفة الفاطمي الآمر بأحكام الله سنة ٥١٩ هـ (١١٢٥م). ولعل أبدع ما في هذا المسجد الصغير وجهته الغربية الحجرية الغنية بشتى أنواع الزخرفة والتي لم يبق منها إلا نصفها الأيسر، ففيها حنايا تنتهي بطاقيات وعقود مخوصة ومقرنصات وأخرى تحف بها عمد صغيرة بعضها حلزوني في جزئه العلوي. أما داخل المسجد فقوامه صحن مكشوف تحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة. والعقود فارسية تقوم على عمد من الرخام والسقف مغطى بقبوات صغيرة.

أما جامع الصالح طلائع فقد تمت عمارته سنة ٥٥٥هـ (١١٦٠) فهو بذلك آخر الجوامع الكبيرة التي شيدت في العصر الفاطمي. ومؤسسه هو الملك الصالح طلائع بن رزيك وزيراً لخليفة الفاطمي الفائز بنصر الله، واتخذ لقب "ملك" على عادة غيره من الوزراء العظام حين اشتد الضعف بالخلافة الفاطمية. ولهذا الجامع أربع وجهات مشيدة

بالحجر وكانت أرضيته عند تأسيسه مرتفعة عن مستوى الشارع بزهاء ثلاثة أمتار ونصف. ولا تزال من وجهاته ثلاث تشرف على حوانيت تحتها. وأهم وجهاته الوجهة الغربية وبها الباب الرئيسي وأمامه رواق قائم على أربعة عمد من الرخام ينتهي من طرفيه بغرفتين ويحمل عقوداً حافاتها محلاة بالزخارف. وقوام الجامع صحن حوله أربعة إيوانات، وعقوده محمولة على عمد من الرخام وحافاتها محلاة من الداخل والخارج بكتابات بالخط الكوفي المزهر. وفوق العقود نوافذ صغيرة مفرغة بزخارف نباتية متنوعة. وفي خواصر العقود دوائر جصية مزخرفة من وجهيها ومفرغ في وسطها أشكال هندسية.

وقد أنشئت بالإسكندرية في نهاية العصر الفاطمي مدرستان: الأولى أنشأها الوزير رضوان ابن الولخشي سنة **٥٣٢هـ** (**١١٣٧م**) والثانية أنشأها الوزير العادل سيف الدين على ابن السلار قبل سنة **٥٤٨هـ** (**١١٥٣م**) وكانتا للمذاهب السنية، ولكن أكبر الظن أنهما لم يكن لهما شأن بمحاربة المذهب الشيعي، وأن الفضل في نشر المدارس لخدمة المذاهب السنية ومحاربة المذهب الشيعي إنما يرجع إلى صلاح الدين كما مر بنا.

وقد رأينا أن تصميم المدرسة قوامه إيوانان أو أربعة إيوانات معقودة ومتقابلة على هيئة صليب، أكبرها إيوان المحراب وأصغرها الإيوانان الجانبيان. وفي وسطها في معظم الأحياء صحن مكشوف به قبة الفسقية. وكانت معظم المدارس يلحق بها مدفن لمنشئها فضلاً عن

مساكن الطلبة وسبيل يعلوه كتاب. وقد حدث بعد فترة من الزمن أن صغر حجم المدارس الحديدة وخلت من الصحن المكشوف وقبة الفسقية.

أما أهم العمائر المدنية التي خلفها الطراز الفاطمي فأسوار مدينة القاهرة. والمعروف أن جيش جوهر القائد عسكر بعد دخوله الفسطاط سنة ٣٥٨هـ (٩٦٩م) في السهل الرملي الواقع شمالياً والذي يحده من الشرق تلال المقطم ومن الغرب الخليج أو القناة التي كانت تخرج من النيل شمالي الفسطاط وتخترق مدينة هليوبوليس القديمة وتواصل الجرى لتلتقي بالبحر الأحمر على مقربة من السويس. وقيل إن هذا القائد اختط في الليلة التي تم له فيها النصر ودخل عاصمة البلاد موقع القصر الذي أزمع على تشييده لاستقبال مولاه الخليفة المعز، واتخذ حوله منازل الجند والموظفين والأتباع وجعل حول ذلك كله سوراً من اللبن كان عرضه عدة أذرع ويسع أن يمر به فارسان جنباً إلى جنب. وسميت هذه الضاحية في البداية "المنصورية" وهو الاسم الذي كانت تحمله قبلها الضاحية التي أسسها خارج القيروان الخليفة الفاطمي المنصور بالله والد المعز، والتي كان يطلق على بابين من أبوابها اسم "باب زويلة" "وباب الفتوح" وهما الاسمان اللذان أطلقا أيضاً على بابين من أبواب القاهرة، ولم تعرف هذه الضاحية الجديدة باسم القاهرة إلا بعد أربع سنوات حين قدم المعز إلى مصر ٣٦٢هـ (٩٧٣م). وكان للسور الذي شيده جوهر باللبن سبعة أبواب: باب زويلة في الجنوب، وباب الفتوح وباب النصر في الشمال، وباب القراطين (الذي سمى فيما بعد بالباب المحروق) في

الشرق، وباب الفرج وباب السعادة في الغرب. ثم أضيف لهذه الأبواب باب سابع بعد عامين من تأسيس القاهرة، وهو باب القنطرة وقد سمى بهذا الاسم لأنه كان على مقربة من القنطرة التي أقيمت فوق الخليج لتتصل بين المدينة وميناء المقس.

ومهما يكن من الأمر فقد تهدم هذا السور فجدده بدر الجمالي وزير المستنصر سنة ٤٨٠هـ (١٠٨٧م) وذكر المقريزي أن المهندسين الذي بنوا السور الجديد وأبوابه الثلاثة الباقية حتى اليوم كانوا ثلاثة إخوة قدموا من مدينة الرها. ويمتاز هذا السور- الذي لا تزال بعض أجزائه قائمة (شكل ٤٧)- بأنه من الحجر وبأن أبوابه- التي نعرف منها اليوم باب النصر وباب الفتوح وباب زويلة- كبيرة ذات عقود دائرية ويحف بكل منها برجان عظيمان.

فباب النصر يقع بين برجين أو بدنتين مربعتين نقشت على أحجارهما رسوم تمثل بعض آلات القتال من تروس وسيوف. وفوق الباب فتحة أعدت لتصب منها المواد الكاوية على العدو المهاجم. وفيه سلم يوصل إلى أبراج وحجرات في جزئه العلوي، تحتوي على عقود مصلبة من الحجر، ويتوج الباب إفريز تعلوه المزاغل.

وباب الفتوح يحف به برجان مستطيلان في كل منهما طاقة تدور حول عقدها حلية معمارية قوامها تضليعات اسطوانية متتالية ذاع استخدامها بعد ذلك في زخرفة دوائر العقود

وباب النصر وباب الفتوح متصلان بطريقين أولهما فوق السور

والثاني ممر معقود في السور وتحف به المزاغل والحجرات المقعودة. ومن الظواهر المعمارية التي نراها في هذين البابين تغطية السقف بقبوات صغيرة.

أما باب زويلة فله بدنتان ولكن مهندس جامع المؤيد هدم الجزء العلوي من كل منهما وأقام منارتي المسجد فوقهما، حين شيده بين عامي ٨١٨ و٨٢٣هـ (١٤٠٥- ١٤١٠م).

والملاحظ في عمارة سور القاهرة وأبوابها الفاطمية أنها متأثرة إلى حد كبير بالأساليب الفنية البيزنطية في سوريا.

أما قصور الفاطميين فلسنا نعرف عنها إلا ما جاء في كتب التاريخ والآثار والرحلات في العصور الوسطى. ولكن الحفائر التي قام بها الفرنسيون في قلعة بني حماد، في المغرب الأوسط كشفت أطلال بعض القصور التي شيدها أمراء بني حماد، وقد كانوا- كما نعرف- يحكمون بلاد الجزائر، معترفين بسلطان الفاطميين فترة من الزمن. ومن هذه الأطلال دار البحر وتماز بحوض ماء كبير يحف به صحن ذو بوائك وتطل عليه قاعة العرش، فضلاً عن عدد من الحجرات الصغيرة والحمامات. ومنها أيضاً قصر المنار وأهم ما يلفت النظر فيه سطحه الخارجي المزين بتضليعات عريضة ثم قاعة كبيرة صليبية الشكل وعليها قبة وفيها حنيات سقوفها اسطوانية الشكل.



(شكل ٤٧) سور القاهرة بين باب الفتوح وباب النصر

وقد مر بنا أن صقلية، بعد أن فتحها المسلمون، تأثرت بأساليبهم الفنية إلى حد بعيد وكانت عمائرها ومتجاتها تشهد بأنها فرع من الطراز الفني الفاطمي. وظل هذا التأثر ظاهراً حتى بعد زوال سلطان المسلمين عن صقلية. ومن العمائر التي شيدها النورمنديون في هذه الجزيرة والتي تضم كثيراً من الظواهر المعمارية الإسلامية الكابلا بالاتينا وكنيسة المرتورانا وقصر العزيزة **La Ziza** وقصر القبة **La Cuba**.

أما الكابلا بالاتينا فهي الكنيسة الصغيرة في القصر الملكي بمدينة بالرمو. بنيت سنة ١١٣٢م. وفي داخلها فسيفساء مذهبة ومتعددة الألوان يبدو فيها تأثير الصناعة البيزنطية وتكاد تكون عديمة النظير في الجمال والإبداع. أما سقف الكتيسة وما فيها من تحف خشبية فغنى بالزخارف المحفورة ويشهد بتأثر الأساليب الفنية الإسلامية. وكنيسة المرتورانا **Sainte Marie de l'Amiral** من كنائس بالرمو التي يظهر

في ترتيب قبابها وأساليب زخارفها تأثير الفنين البيزنطي والإسلامي. وقد بنيت سنة ١١٣٦م.

أما قصر العزيزة فيرجع إلى سنة ١١٥٤م. وكانت جوانبه الأربعة والجزءان البارزان من البناء في اثنين منهما مزينة بثلاث طبقات من العقود الصماء. أما داخل القصر فنواته قاعة كبرى ترتفع إلى مستوى طابقين من البناء وفيها حنيات تزيدها اتساعاً، وحولها قاعات صغيرة للسكنى، وفوقها قاعة كبيرة أخرى. ومن أبدع الظواهر المعمارية في هذا القصر المقرنصات التي تتوج الحنايا ثم الأعمدة الرخامية الجميلة.

أما قصر القبة **La Cupa** فقد شيد سنة ١١٨٠ وهو بناء مستطيل الشكل ولكن في كل جانب من جوانبه الأربعة جزءاً بارزاً من الجدار. وفي الجدران الخارجية زخارف محفورة على هيئة عقود صماء. وكان في وسط البناء قاعة رئيسية كبيرة تعلوها قبة نسب إليها القصر .

العمائر في الطرز الأيوبية

وكان استيلاء صلاح الدين على مقاليد الأمور في مصر فاتحة عصر جديد في تاريخها، ازدهر فيه عنصران من عناصر العمارة الإسلامية: الأول المدارس التي شيدت لنشر المذهب السني ومحاربة المذهب الشيعي، والثاني تطور بناء الأسوار والاستحكامات والقلاع بتأثير ما عرفه المسلمون عند الصليبيين، الذين كانوا قد عمدوا منذ بداية عهدهم بالاستقرار في الشام إلى تشييد القلاع الضخمة لتضم المحاربين وأسراتهم وأتباعهم.

وكان صلاح الدين يخشى شيعة الفاطميين في مصر، ولاسيما بعد أن قاموا بعدة ثورات للقضاء على حكمه، ففكر في أن يتخذ لنفسه ولأسرته معقلاً في مصر يمتنع فيه. ولم يكن غريباً أن يفكر في ذلك بعد أن نشأ في الشام ورأى أن لكل مدينة كبيرة من مدنها سوراً يحميها وقلعة تستخدم في الدفاع عنها ويلجأ المحاربون إليها فنستطيع أن تقاوم ولو سقطت المدينة. بل يمكن الحاكم أن يعتصم بها إذا ثار أهل المدينة ضده.

وقد أمر صلاح الدين سنة ٥٧٢هـ (١١٧٦) ببناء سور يحيط بالقاهرة ومصر (القطائع والعسكر والفسطاط) وبتشييد قلعة الجبل وجعل الإشراف على هذا البناء للأمير بهاء الدين قراقوش. وجلبت مواد البناء من بعض أهرام الجيزة وساعد في العمل ألوف من أسرى الفرنج. وقد

أضيفت إلى القلعة، بعد صلاح الدين، أجزاء كثيرة، كما حدث فيها تعديل غير بعض معالمها الأولى. والحق أن عمارتها لم تتم إلا في عهد الملك الكامل سنة ٦٠٤هـ (١٢٠٧م) فهو الذي شيد أول ما بني فيها من قصور. وهو الذي شيد أبراجها الرئيسية وأقام بها، وحذا حذوه من خلفه من أمراء مصر فظلت مقر الحكم إلى أن اتخذ الخديو إسماعيل قصر عابدين سكناً رسمياً.

ويتبين من تخطيط القلعة أنها تتألف من مساحتين من الأرض مستقلتين: الشمالية تقرب من شكل المستطيل ولها أبراج بارزة. أما الجنوبية فتمتد من الشمال إلى الجنوب بعد أن تكون زاوية قائمة مع المساحة الشمالية. ويفصلهما جدار سميك ذو أبراج ويبلغ طوله نحو مائة وخمسين متراً وفي وسطه باب القلة الذي يعرف الآن باسم "الباب الجواني". والواقع أن في قلعة الجبل بالقاهرة ظاهرة غير عادية في أسوار القلاع؛ لأننا لا نرى لها سوراً كاملاً يضمها بأبراجه واستحكاماته البارزة. ولعل السبب في ذلك أن قلعة الجبل تتألف من المساحة الشمالية وهي الحصن نفسه، ومن ملحقات تضمها المساحة الجنوبية، وقوامها قصور وبيوت واسطبلات وميادين. وهي أصغر قليلاً من المساحة الشماليةن فإن أقصى أبعادها نحو ٥١٠ متراً من الشمال إلى الجنوب و ٢٧٠ متراً من الشرق إلى الغرب. ولكنها غير منتظمة الشكل ترجع إلى عصور مختلفة وليس لسورها كثير من الأبراج المربعة أو نصف المستديرة كما لسور الحصن نفسه. وهكذا نتبين أن قلعة الجبل لم تكن حصناً فحسب، وإنما اتصلت بهذا الحصن مدينة ملكية صغيرة كانت تضم

القصور والميادين والبساتين والمساجد ودواوين الحكومة. وكانت تنقل إليها المياه من النيل على ظهور الدواب وبواسطة ساقيات عند فم الخليج، تحمله إلى قناطر بنيت لهذا الغرض حتى تصل إلى القامة. وأكبر الظن أن الجزء الشمالي من القلعة- أي الحصن الحقيقي- تم تشييده في عصر صلاح الدين، وأن الكامل أضاف إلى القلعة عمائر مستقلة في جزئها الجنوبي. ثم أضيفت إليها معالم أخرى في عصر الماليك والعصور التالية.

ومن المعالم التي ترجع إلى عصر صلاح الدين بئر يوسف في المساحة الجنوبية من القلعة. وتقع الآن في الجهة الجنوبية الشرقية من جامع الناصر محمد بالمساحة المذكورة. وتنسب الأساطير الشعبية هذه البئر- ومثلها بعض المعالم الأخرى في القلعة- إلى سيدنا يوسف الصديق، لما يتجلى من عظمتها التي تحير سواد الشعب. وتعرف هذه البئر باسم "الحلزون". وقد أشرف على حفرها في الصخر بهاء الدين قراموش لتكون مصدراً للماء في القلعة وقت الحصار. وتتألف من طابقين. عمق الأول نحو خمسين متراً. والآخر نحو أربعين. ولكل طابق منهما ساقية ترفع المياه منها بواسطة الدواب. ويقال إن هذه البئر كانت متصلة بالنيل بواسطة سرداب تنفذ منه مياه النهر إلى القلعة وأنه حدث في العصر العثماني أن فريقاً من الثوار نفذوا إلى داخل القلعة بواسطة هذا السرداب.

ومن العمائر التي ترجع إلى العصر الأيوبي قبة الإمام الشافعي التي

أنشأها سنة ٦٠٨هـ

(١٢١١م) الملك الكامل محمد والتي تمتاز بما فيها من نقوش وزخارف. وقد قام بتجديدها كثير من الأمراء في العصور التالية. ومن تلك العمائر أيضاً المدرسة الصالحية التي أنشأها الملك الصالح نجم الدين أيوب سنة ٦٤٠هـ (١٢٤٢م) وقد امتد إليها الخراب فلم يبق منها الآن إلا مدخل ووجهة كبيرة غنية بالنقوش والكتابات التاريخية.

العمائر في الطراز المملوكي

لا ريب في أن عصر دولتي المماليك فيما بين عامي ٦٤٨ و٩٢٣هـ (١٢٥٠-١٥١٧م) هو العصر الذهبي في تاريخ العمارة الإسلامية في مصر. فقد كان الإقبال عظيماً على تشييد العمائر، من جوامع ومدارس وأضرحة وحمامات ووكالات وأسبلة. كما ظهر التنوع والإتقان والأناقة في شتى العناصر المعمارية من وجهات ومنارات وقباب وزخارف جصية ورخامية.

وقد روعى في بناء المساجد تصميم المدارس والأضرحة بدون أن يترك تماماً تصميم الجوامع ذات الإيوانات والعمد والأكتاف. فنرى مثلاً في جامع السلطان الظاهر بيبرس البندقداري- الذي شيد بين عامين ٦٦٥ و٦٦٧هـ (١٢٦٦ و١٢٦٩م) أنه مربع تقريباً، وأن قوام تصميمه صحن يحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة، وأن عقوده بعضها محمول على أكتاف وبعضها الآخر على عمد من الرخام وأن وجهاته الأربع مبنية بالحجر، بينما أبنيته الداخلية من الطوب، وأن أبوابه الثلاثة بارزة ومزينة بزخارف جميلة، وأن المجاز الأوسط في إيوان القبلة مفخم بقبة فوق المحراب قاعدتها مربعة وطول ضلعها عشرون متراً.

وكذلك جامع الناصر محمد بن قلاوون بالقلعة، شيد سنة ٧٣٥هـ (١٣٣٤م) وكان قوام تصميمه صحن تحيط به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة، وأمام الحراب قبة كبيرة محمولة على عمد ضخمة من الجرانيت الأحمر، كما أن عقوده محمولة على عمد أيضاً. بل إن جامع

المؤيد- الذي شيد بجوار باب زويلة بين عامي ٨١٨ و٨٢٣هـ (١٤٠٥-١٤١٠م)- كان يتألف من أربعة إيوانات تحف بالصحن، ولكن لم يبق منها إلا إيوان القبلة تحف به حجرتان في إحداهما تربة دفن بها السلطان المؤيد وبعض أفراد أسرته وعليها قبة سطحها الخارجي مزين بزخارف على شكل دالات. وأما الحجرة الأخرى فالظاهر أنها أعدت لتضم تربة أخرى وربما كان في النية أن تقام فوقها أيضاً قبة تقابل القبة الأخرى.

أما في العمائر التي روعى فيها تصميم المدرسة ذي الإيوانات المعقودة والمتقابلة على شكل صليب، فقد زيد في مساح

ة البناء ليكون مدرسة ومسجداً في الوقت نفسه، بل إن الاسمين معاً كانا يطلقان عليه في مثل هذه الحال. وكثيراً ما كان يضاف إليه ضريح للمنشئ. وكان إيوان القبلة في هذه المدارس والمساجد أوسع من سائر الإيوانات بحيث تبدو هذه كأنها حنيات في الجدران. وهي في ذلك على عكس المدارس الإيرانية التي اتبع في تصميمها التماثل التام

وانتشر في عصر المماليك الجراكسة في القرن التاسع الهجري (١٥هـ) تصميم جديد، صغرت فيه مساحة المدرسة أو المسجد واختفى الصحن المكشوف.



(شكل ٤٨) جامع الرفاعي (إلى اليمن) والوجهة الجنوبية والشرقية لجامع السلطان حسن بالقاهرة

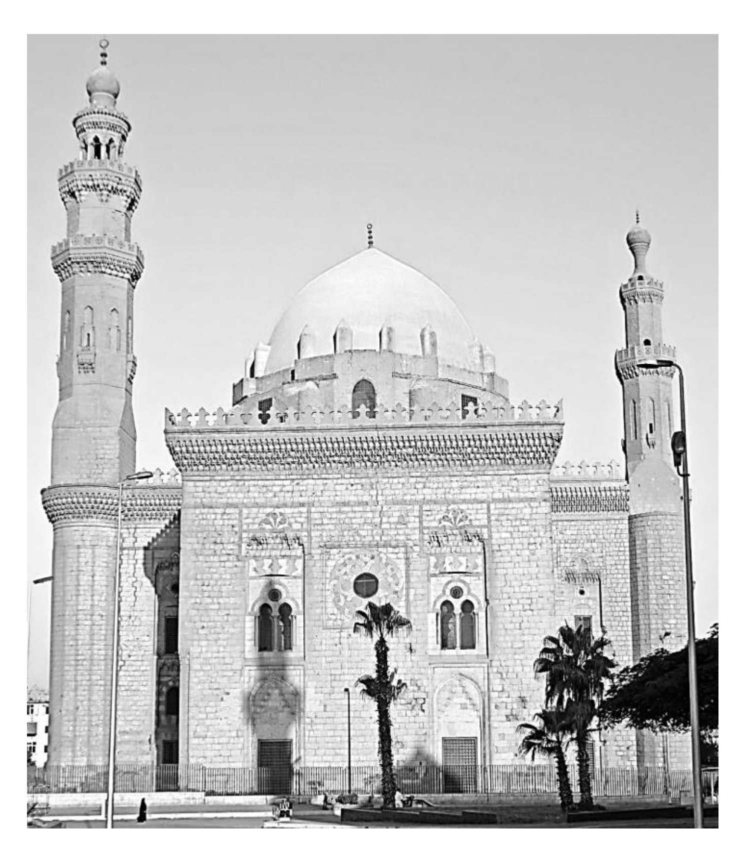
ولا ريب في أن من أجمل العمائر الإسلامية في مصر والشام ذلك الجامع الفخم، الذي يقوم في سفح قلعة الجبل بمدينة القاهرة، والذي أمر السلطان المملوكي الناصر حسن بن الناصر محمد بتشييده في الفترة الثانية من حكمه، فبدأت عمارته سنة ٧٥٧هـ (١٣٥٦م) واستمر العمل فيه ثلاثة أعوام، ولكنه لم يكمل إلا سنة ٧٦٤هـ (١٣٦٣م) أي بعد وفاة السلطان حسن بسنتين.

والحق أن لهذا الجامع مظهراً جليلاً ومساحة هائلة وتصميماً عجيباً وحدوداً مترامية وقبة عظيمة وأبواباً فخمة وإيوانات عالية وزخارف دقيقة، مما جعله أكمل العمائر الإسلامية في العصر المملوكي، وأكسبه شهرة عالية وعظمة تمثل مجد الإسلام وقدوته. وقد فطن مؤرخو العصور الوسطى إلى جمال هذا المسجد، الذي يشبه الحصن المنيع، فقالوا إن

السلطان أعياه الانفاق على تشييده وكاد اليأس يدب إلى نفسه لولا أن خشى أن يقال إن سلطان مصر غير قادر على إتمام بناء شرع في إقامته.

وقد ذكر هرتز Herz في كتابه عن هذا الجامع أن مساحته لا تقل عن ٧٩٠٦ من الأمتار المربعة وان طوله ١٥٠ متراً وعرضه ٦٨ متراً وارتفاعه عند بابه ٣٧,٧٠ متراً. أما تصميمه فعلى نمط المدارس التي كانت تشيد، كما عرفنا، لتدريس المذاهب السنية فضلاً عن إقامة شعائر الدين، فكان المسجد فيها صليبي الشكل، قوامه صحن حوله أربعة إيوانات للدرس وفي الزوايا الأربع تقوم مساكن الطلبة والشيوخ.

والقادم إلى هذا الجامع يعجب بحيطانه العالية الضخمة وبالأفريز الذي يتوجها ويمتاز بما فيه من زخارف معمارية تشبه خلايا النحل وتخدع النظر فتبدو الجدران أعلى مما هي في الحقيقة. ويرى المشاهد في وجهات الجامع- اللهم إلا الوجهة التي تطل على القلعة (شكل ٤٨)- تجاويف في الحيطان عمودية طويلة ضيقة وقد هيئت النوافذ فيها على ثمان طبقات.

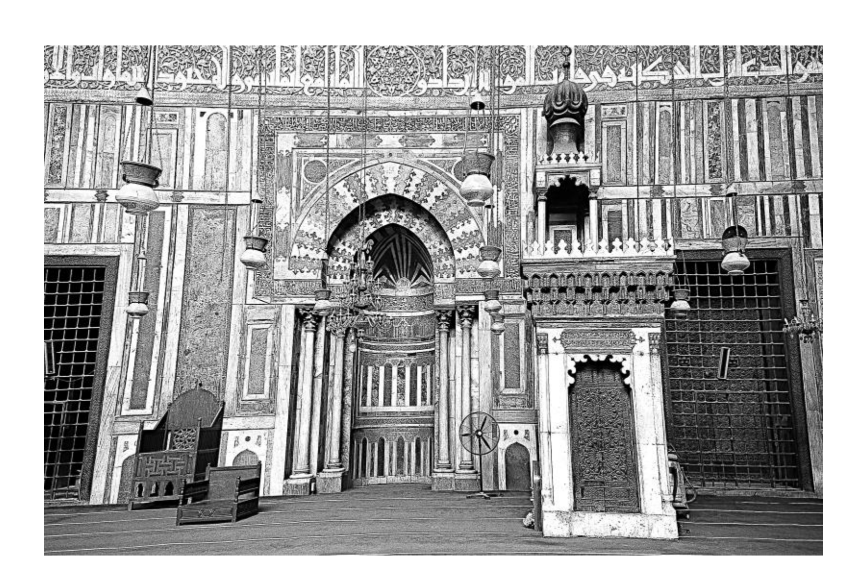


(شكل ٤٩) المدخل والوجهة البحرية في جامع السلطان حسن

أما المدخل الرئيسي (شكل ٤٩) فمن الوجهة البحرية. وله فتحة كبيرة تعلوها المقرنصات وينفذ منها الداخل إلى المدرسة الصغيرة المشيدة في إحدى زوايا المسجد، وهي ذات ثلاثة إيوانات وصحن فوقه قبة. ثم يسير الداخل إلى اليسار في طريق ضيق حتى يصل إلى صحن المسجد فيبهره النور. وطول ضلعي الصحن ٣٢ متراً و٣٤,٦٠ متراً. وفي وسطه حوض كبير للوضوء، فوقه قبة محمولة على ثمانية أعمدة من الرخام. وعلى جوانب الصحن أربعة إيوانات، سقف كل منها يبدأ بعقد

مدبب جليل المنظر، وأكبرها إيوان القبلة في الجهة الجنوبية الشرقية وتقام الصلاة في هذه الإيوانات. أما التدريس فكان في المدارس المشيدة في زوايا الجامع والتي يوصل إليها باب في كل زاوية من زوايا الصحن.

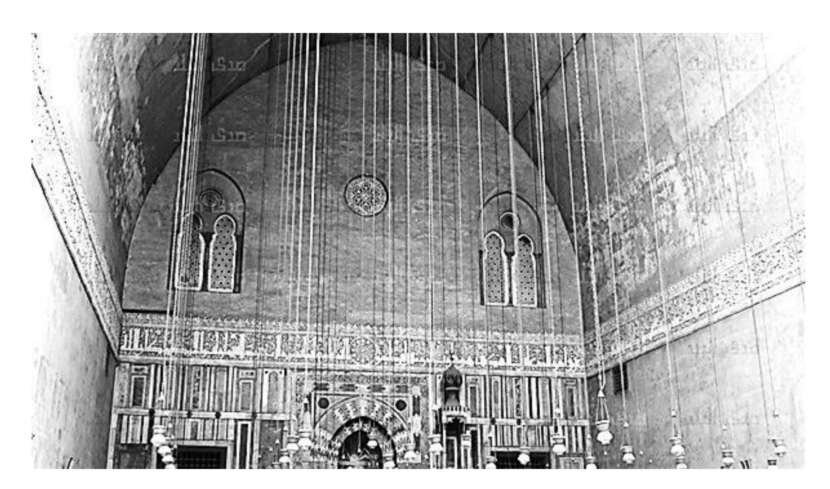
وطبيعي أن يكون إيوان القبلة (شكل ٥٠) أغناها وأعظمها دقة في الزخرفة. والحق أن جامع السلطان حسن من العمائر الإسلامية النادرة التي تجمع بين دقة الزخرفة وجمالها وقوة البناء وعظمته. وجدران هذا الإيوان مكسوة بالرخام والأحجار الملونة، وعليها شريط من الكتابة الكوفية الجميلة تقوم على أرضية من الفروع والزخارف النباتية في الجص. ونص هذه الكتابة آيات قرآنية من سورة الفتح. والمنبر من الرخام الأبيض وله باب من الخشب المصفح بالنحاس في زخارف من أشكال متعددة الأضلاع ومترتبة في أوضاع نجمية على النمط الذي ذاع في عصر المماليك. أما المحراب المجوف فتزينه قطع من النقوش الذهبية والرخام المطعم، ويحف به عمودان من الرخام في كل جانب من جانبيه. وبين تيجان الأعمدة وشريط الكتابة مستطيل فيه عقد المحراب فيزيده ظهوراً.



(شكل ٥٠) إيوان القبلة في جامع ومدرسة السلطان حسن

وفي هذا الإيوان دكة من الرخام تقوم على ثلاث دعائم بينها ثمانية أعمدة. وفي حائط القبلة بابان يوصلان إلى القاعة ذات القبة العظيمة التي أعدت ليدفن فيها السلطان (شكل ٥١) ولكنه قتل ولم يعثروا على جثته. ويخيط بهذه القاعة سكون وظلام يبعثان الرهبة والخشوع وهي مربعة الشكل، طول كل جانب منها ٢١ متراً. وهذه الحيطان مكسوة بالرخام إلى ارتفاع ثمانية أمتار. وفوق الكسوة الرخامية شريط من الخشب عليه كتابة تاريخية بالخط النسخي. وفي وسط القاعة مقصورة من خشب تضم تابوتاً من الرخام. وقد كان للبابين الموصلين إلى القاعة كسوة من النحاس المكفت بالذهب والفضة. ولا يزال أحد هذين البابين يدل بكسوته على ما وصل إليه الفنانون المسلمون في القرن الثامن الهجري (١٤م) من مهارة وإتقان في صناعة المعادن وزخرفتها بالرسوم المطبقة بالذهب والفضة.

وللجامع منارتان عظيمان في الجانب القبلي الشرقي ويبلغ ارتفاع كبراهما ٨١,٦٠ متراً. وقد كان المقصود في البداية أن يكون للمسجد أربع مآذن؛ ولكن لما سقطت المئذنة الثالثة بعد إتمام بنائها قنع السلطان بالمئذنتين.



(شكل ٥١) منظر داخلي في القبة بمسجد ومدرسة السلطان حسن

ولعل جزءاً كبيراً من عظمة هذا المسجد يرجع إلى توافق أجزائه واتزانها وتناسبها، فإن المهندس لم يبتكر فيه كل شيء، وإنما ألف بين الأساليب الشائعة ومزجها على نمط تجلت فيه عبقريته واستطاع بوساطته أن ينتج أثراً فنياً لا يقل عن أبدع العمائر كمالاً وتماسكاً ووحدة.

وقد كشف الأستاذ حسن عبد الوهاب مفتش الآثار أن اسم مهندس هذا الجامع محمد بيليك، كما يتجلى من كتابة تاريخية فيه ينتهي نصها بعبارة "وشاد عمارته محمد ابن بيليك المحسني"[(١)]. وإذا جاز الشك في

(١) حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية جـ١ ص ١٧٦– ١٨٠.

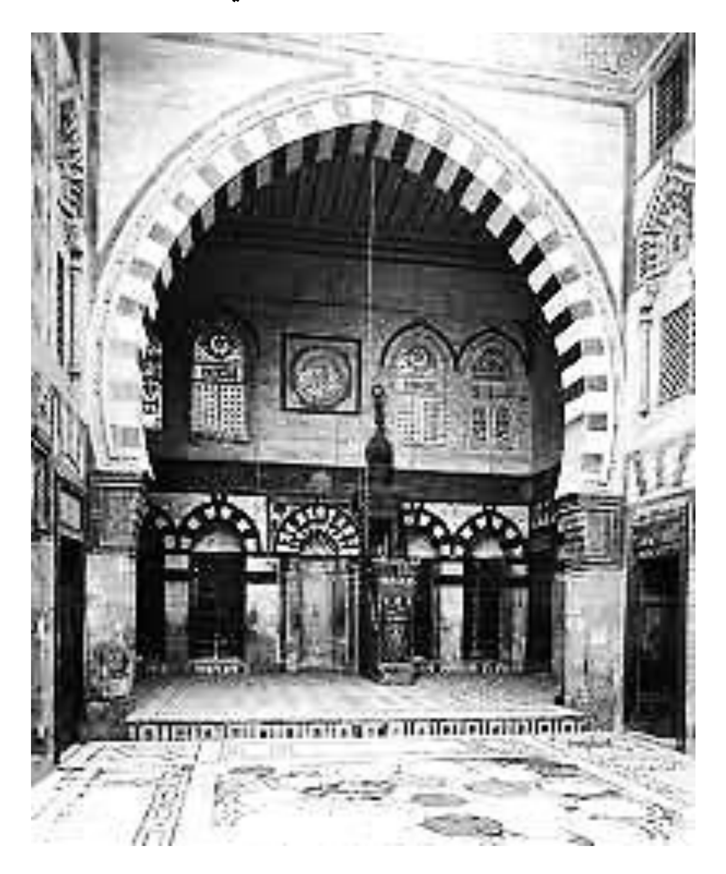
أنه لم يكن المهندس الذي قام بتصميم المسجد فلا أقل من التسليم بأنه أشرف على عمارته كلها.

* * *

وذاع بناء المدافن الكبيرة في عصر المماليك. وهي تتشابه في تصميمها إلى حد كبير ولا ريب في أنها تشبه في كثير من اعناصر المعمارية ما عرفه القوم من الأضرحة في بلاد التركسان، ولكن ارتقى تصميمها في مصر وتطور بناؤها. وتفخر القاهرة بأن فيها مجموعة طيبة من هذه الأضرحة تعرف خطأ باسم قبور الخلفاء والحق أنها أضرحة المماليك. ولعل أبدعها مدفن وخانقاه برقوق ومدفن قابتباي ومدفن بارسباري.

أما مدفن برقوق فقد أمر بإنشائه الملك الظاهر برقوق قبيل وفاته، ولكنه تم على يد ابنه الناصر فرج سنة ٨١٣هـ (١٤١٠)، وروعى في تصميمه أن يكون في الوقت نفسه مسجداً كبيراً وضريحاً للظاهر برقوق وأفراد أسره وخانقاه لإقامة الصوفية، فلا عجب إذا اجتمعت فيها عناصر معمارية نعرفها في شتى العمائر المصرية؛ وإيوان القبلة يشبه إيوان جامع الحاكم، إذ ينتهي طرفاء بقبتين تتوسطهما قبة ثالثة فوق المحراب وهي أصغر منهما حجماً، وسطح القبتين الكبيرتين مزين بزخارف بارزة في الحجر على هيئة دالات. وفي كل من الطرفين البحري والقبلي من الوجهة الغربية سبيل يعلوه مكتب. وتقوم على يمين المكتب البحري وعلى يسار المكتب القبلي مئذنتان رشيقان. ويتألف المسجد في هذا

البناء المركب من صحن يحف به أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة. وفي بحريه وقبليه القبتان. وسقرف الإيوانات الأربعة مغطاة بقبوات نصف كرية من الآجر ومحمولة على عقود مرفوعة مدببة وأطرافها متكئة على أكتاف حجرية أبدانها مثمنة وتيجانها قواعدها مربعة. أما الغرف الكثيرة في هذه الخانقاة فمعظمها فوق الإيوانيين البحري والقبلي.



(شكل ٥٢) منظر داخلي في مسجد قايتباي بالقاهرة من القرن التاسع الهجري (١٥م) يبدو فيه الإيوان الشرقي والمحراب والمنبر المصنوع من الخشب المطعم بالسن المدقوق فضلاً عن بعض الشبابيك الجصية التي أمتاز بها هذا المسجد

ومن أعظم المدافن المملوكة شهرة مدفن قايتباي بالصحراء الشرقية في القاهرة. وقد تم بناؤه سنة ٨٧٩هـ (١٤٧٤م) وهو مجموعة رشيقة متناسبة الأجزاء تتألف من مدرسة وسبيل ومكتب وقبة. والحق أن تصميمها عادي، ولكن جمال النسب في عمارتها ورشاقة المئذنة والقبة وإبداع زخارفها، وتنوع رسوم الأرضية الرخامية ورسوم السقوف، ومجموعة الشبابيك الجصية، كل ذلك أكب هذه المجموعة أهمية خاصة في تاريخ الطراز المملوكي.

وصحن هذا المدفن مغطى بسقف ذي شخشيخة أنيقة وحوله أربعة إيوانات أكبرها إيوان القبلة، ووجهة هذا الإيوان قوامها عقد حدوي مدبب (شكل ٥٢). ويقع المدفن قبلي هذا الإيوان، وقبته منقوش ظاهرها برسوم هندسية ونباتية جميلة (شكل ٥٣).



(شكل ٥٣) قبة مدفن الأشرف أبي النصر قايتباي

ومن مجموعات العمائر المملوكية العظيمة الشأن قبة ومدرسة وبيمارستان السلطان قلاوون وقد شيدت على جزء من أرض القصر

الغربي الفاطمي وتمت عمارتها سنة ٦٨٤هـ (١٢٨٥م) ولهذه المجموعة مدخل رئيسي في الوجهة الشرقية التي تمتاز بما فيها من حنايا جميلة محمولة على عمد رخامية، وبشبابيك ذات أشكال هندسية دقيقة وشريط من الآيات القرآنية والكتابة التاريخية. وفي الطرف البحري من الوجهة مئذنة قاعدتها ودورها الأوسط مربعان والدور العلوي مستدير. ويؤدي المدخل إلى مجاز طويل، به من اليمن بابان يؤديان إلى القبة وبابان إلى اليسار يؤديان إلى المدرسة أو المسجد. وينتهي هذا المجاز من الجهة الغربية بباب كان يؤدي إلى المارستان الذق لم يبق الآن من آثاره شيء يستحق الذكر. ولا ريب في أن القبة أبدع ما في هذه المجموعة وهي محمولة على أعمدة من الجرانيت ذات تيجان مذهبة وعلى أكتاف أجراؤها السفلية مغطاة بالفسيفساء البديع، ويشبه تصميم هذه القبة تصميم قبة الصخرة من بعض الوجوه. وقبة قلاوون آية من آيات الفن الإسلامي بسقوفها المذهبة وزخارفها الحصية الجميلة ومحرابها الغني بالفسيفساء الدقيقة. وقد دفن في هذه القبة السلطان قلاوون وابنه الناصر محمد.

ومن مميزات المملوكية زيادة العناية بوجهات المساجد. وهي العناية التي بدأت عمائر الطراز الفاطمي، وأصبحت بعد ذلك قاعدة متبعة في عصر المماليك. وتتجلى أحياناً في تتابع طبقات أو مداميك أفقية من أحجار صفراء وأخرى حمراء داكنة. وتتجلى أحياناً أخرى في تجاويف أو حنايا عمودية طويلة قد تفتح فيها نوافذ وقد تنتهي في أعلاها بزخارف معمارية من المقرنصات، كما تتجلى في أشرطة من الزخارف

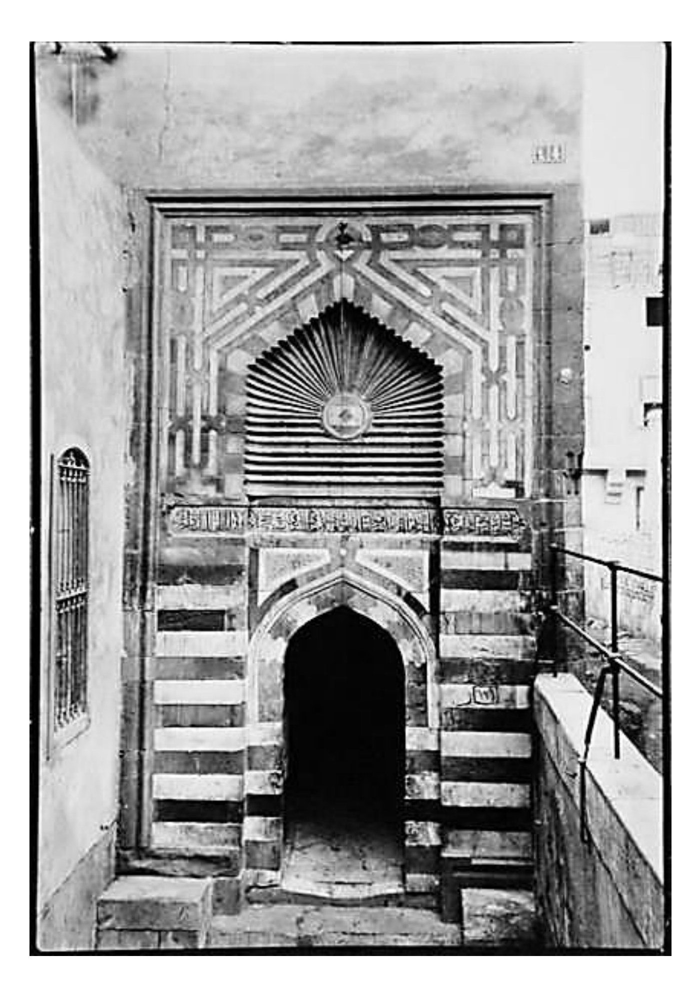
والكتابات القرآنية أو التاريخية، وفي شرافات مسننة تتوج بها الوجهة، ونلاحظ أن المهندس كان يحرص كل الحرص على إبراز الوجهة وما فيها من تجاويف وحنايا فكان يفضل ألا يكون المدخل في وسطها بل يكون في ركن منها وأن يكون مرتفعاً بعض الارتفاع فيصعد إليه بسلم من بضع درجات. ومن الوسائل التي أدت إلى إبراز الوجهة اتخاذ المئذنة في طرف منها بحيث يكون للمسجد مئذنة في ركن أو مئذنتان في ركنين من أركانه وتبدو المئذنة بدون قاعدة مستقلة لها، وكأنها قائمة فوق شرافات المسجد. ومن أمثلة ذلك مئذنة مدرسة وقبة قلاوون ومئذنة مسجد سلاؤ وسنجر الجاولي ومئذنتا جامع الناصر محمد بن قلاوون في قلعة الجبل ومئذنة مدرسة صرغتمش ومئذنة مسجد الظاهر برقوق.

وامتازت المآذن في الطراز المملوكي برشاقتها واعتدال ارتفاعها وبأن معظمها ذو قاعدة مكعبة فبدن مثمن فدورة علوية اسطوانية الشكل. وسوف نعود إلى الكلام على هذه المآذن في الصفحات القادمة وسنتحدث أيضاً عن القباب وزخرفتها في العصر المملوكي. أما أبواب المساجد المملوكية فامتازت بزخارفها الفنية على نحو يذكر بما نعرفه في العمائر السلجوقية التي سيأتي الحديث عنها في الفصل القادم.

وازدهرت في العمائر المملوكية زخرفية الوزرات والأرضيات بالرخام الملون. وكانت المحاريب ميداناً للإبداع في الفسيفساء الرخامية، فإنها لم تكن تصنع من الخشب أو تزخرف بالجص كما كان الحال في العصر الفاطمي، بل أصبحت في كثيرة من الأحيان تغشي بالرخام الملون

والصدف كما في جامع المارداني ومدرسة السلطان حسن ومسجد السلطان الظاهر برقوق. وأصبحت المنابر تصنع من الرخام في كثير من الأحيان كما نرى في جامع آق سقر (الجامع الأزرق) ومدرسة السلطان حسن ومدرسة أبو بكر مزهر، أو من الحجر كما في تربة برقوق.

أما العمائر المدنية في عصر المماليك فلم يبق منها إلا مداخل بعضها وأجزاء من بعضها الآخر. وأهمها جميعاً القصر الذي شيده الأمير بشتاك على جزء من أرض القصر الشرقي الفاطمي سنة ٧٣٥هـ (١٣٣٤م) ولم يبق منه غير جزء من الوجهة ثم المدخل والقاعة الكبرى وما يحف بها من حجرات، وتمتاز هذه القاعة بجمال سقوفها المذهبة وبالفسقية الرخامية التي تتوسطها، فضلاً عن وزرتها الرخامية الدقيقة وإبداع ما فيها من التحف والأدوات الخشبية ذات الزخارف المخروطة أو المحفورة والمطعمة.



(شكل ٥٤) مدخل حمام بشتاك بالقاهرة

ومن منشآت الأمير بشتاك حمام بشارع سوق السلاح في القاهرة، يرجع إلى نحو سنة ٧٤٠م (١٣٣٩م) ولكن لم يبق منه إلا مدخله المكسو بالرخام الملون (شكل ٥٤) ومما يؤسف له أننا لا نعرف أي حمام من الطراز الفاطمي ولا من عصر الأيوبيين كما أن ما نعرفه من الحمامات المملوكية لا يتجاوز مدخل حمام بشتاك وقبه مخربة من حمام السلطان الملك المؤيد شيخ وترجع إلى القرن التاسع الهجري (١٥م).

ولا ننسى في هذه المناسبة أن مصر كانت تمتاز على سائر الأقاليم الإسلامية بإبداع حماماتها. وحسبنا ما كتبه في هذا الصدد عبد اللطيف البغدادي حين زار مصر في نهاية القرن السادس الهجري (١٢م). قال: "وأما حماماتهم فلم أشاهد في البلاد أتقن منها وصفاً ولا أتم حكمة ولا أحسن منظراً ومخبراً. أما أولاً فإن أحواضها يسع الواحد منها ما بين راويتين إلى أربع روايا وأكثر من ذلك، يصب فيه ميزانان ثجاجان حار وبارد وقبل ذلك يصبان في حوض صغير جداً مرتفع، فإذا اختلطا فيه جرى منه إلى الحوض الكبير وهذا الحوض نحو ربعه فوق الأرض وسائره في عمقها، ينزل إليه المستحم فيستنقع فيه. وداخل الحمام مقاصير بأبواب، وفي المسلح أيضاً مقاصير لأرباب التخصص حتى لا يختلطوا بالعوام ولا يظهروا على عوراتهم. وهذا المسلح بمقاصيره حسن القسمة مليح البنية وفي وسطه بركة مرخمة وعليها أعمدة وقبة. وجميع ذلك مزوق السقوف مفوف الجدران مبيضها مرخم الأرض بأصناف الرخام مجزع باختلاف ألوانه. وترخيم الداخل يكون أبداً أحسن من ترخيم الخارج وهو مع ذلك كثير الضياء مرتفع الأزاج، جاماته مختلفة الألوان ضافية الأصباغ بحيث إذا دخله الإنسان لم يؤثر الخروج منه، لأنه إذا بالغ بعض الرؤساء أن يتخذ داراً لجلوسه وتناهي في ذلك لم تكن أحسن منه. وفي موقده حكمة عجيبة. وذلك أن يتخذ بيت النار وعليه قبة مفتوحة بحيث يصل إليها لسان النار ويصف على أفاريزها أربع قدور رصاص كقدور الهراس لكنها أكبر منها، وتتصل هذه القدور قرب أعاليها بمجار من أنابيب، فيدخل الماء من مجرى البير إلى فسقية عظيمة، ثم

منها إلى القدر الأولى فيكون فيها بارداً على حاله ثم يجري منها إلى الثانية فيسخن قليلاً، ثم إلى الثالثة فيسخن أكثر من ذلك ثم إلى الرابعة فيتناهى حره، ثم يخرج من الرابعة إلى مجاري الحمام. فلا يزال الماء جارياً وحاراً بأيسر كلفة وأهون سعي وأقصر زمان... .... ويفرشون أرض الأتون التي هي مقر النار بنحو خمسين أردباً ملحاً وهكذا يفعلون بأرض الأفران لأن الملح من طبعه حفظ الحرارة"[1].

ومن آثار القصور المملوكية مدخل قصر الأمير قوصون خلف مدرسة السلطان حسن ويرجع إلى القرن الثامن الهجري (١٤م) وبقايا قصر الأمير طاز بشارع السيوفية بالقاهرة وتشمل المدخل والقاعة الكبيرة ذات السقوف الجميلة والمتعددة الأنواع.

ومن آثار العمائر المدنية المملوكية مدخل وكالة الأمير قوصون ومدخل وكالة قايتباي بباب النصر (شكل ٥٥) ومقعد ماماي المعروف باسم بيت القاضي في القاهرة (شكل ٥٦). وهذا المقعد جزء من دار كبيرة شيدها الأمير ماماي السيفي أحد أمراء السلطان قايتباي. وتمتاز وجهته ببابها ذي المقرنصات الجميلة والعقود المحمولة على أربعة أعمد تيجانها على هيئة زهرة اللوتس. كما يمتاز هذا المقعد بسقفه ذي الزخارف البديعة. وترجع تسميته ببيت القاضي إلى أنه كان قبل إصلاحه مقراً للمحكمة الشرعية.

---

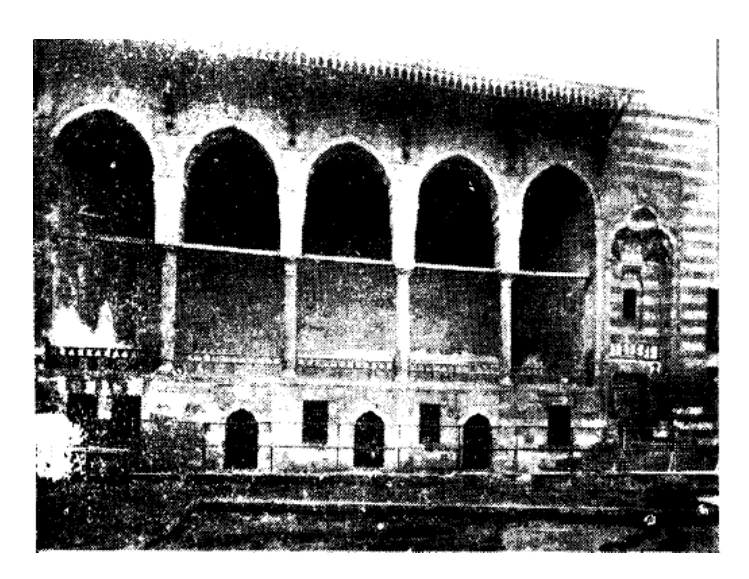
[1] رحلة عبد اللطيف البغدادي في مصر (فصل فيما شوهد بها من غرائب الأبنية والسفن).



(شكل ٥٥) مدخل وكالة قايتباي بباب النصر بالقاهرة

والملاحظ في العمائر المدنية المملوكية أن الزخارف الرخامية والعقود والأعمدة والتيجان لا تستعمل فيها بقدر ما استعملت في العمائر الدينية، بينما أقبل القوم في العمائر المدنية على استخدام الخشب في

شتى الأدوات والأغراض واستعملوه مخروطاً أو مجمعاً أو ملونة زخارفه أو محفورة. وكذلك استعمل الآجر في العمائر المدنية أكثر من استعماله في المساجد.



(شكل ٥٦) مقعد ماماي السبقي المعروف ببيت القاضي في القاهرة

ولا يسعنا أن نختم الحديث عن العمائر الملوكية بدون أن نشير إلى أن التأثر بالطراز العثماني بدأ يظهر في بعضها قبيل الفتح العثماني، كما يبدو في تصميم جامع الغوري وفي بعض العناصر المعمارية في جامع خاير بك (شكل ٥٧) ولاسيما الأقبية، وفي مسجد قاني باي السيفي أمير أخور. ويرجع هذا المسجد الأخير إلى سنة ٩٠٨هـ (١٥٠٢-١٥٠٣م). ويمتاز بتنوع سقوف إيواناته، فالغربي مغطى بقبو مصلب والبحري والقبلي مغطيان بقبوين مدببين، والشرقي مغطى بقبوين دائريين يتوسطهما قبوكري. وزخرفة العقود والنوافذ والصفف وأعتاب الأبواب

متأثرة إلى حد كبير بما نراه في عمائر السلطان قايتباي.



(شكل ٥٧) جامع خابر بك بالقاهرة (٩٠٨هـ، ١٥٠٢م)

العمائر في الطراز السلجوقي

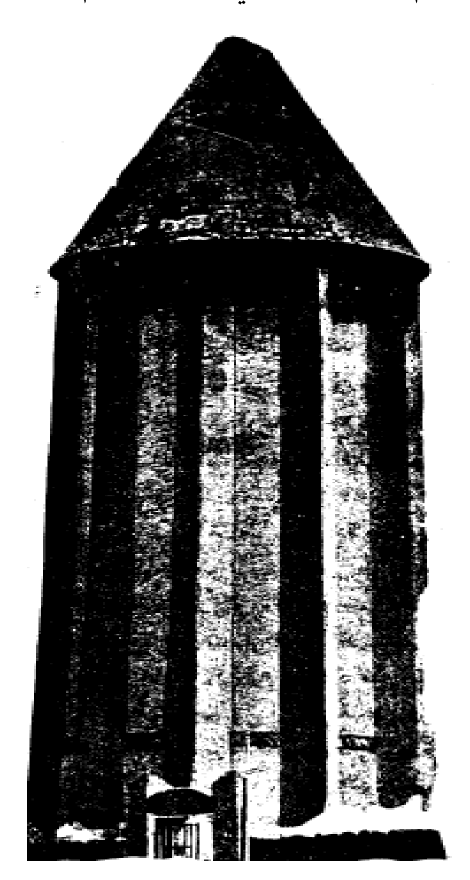
السلاجقة قبائل من التركمان الرحل قدموا من إقليم القرغيز في آسيا الوسطى واستقروا في الهضبة الإيرانية ، وأصبح العنصر التركي ذا

شأن خطير في الشرق الإسلامي منذ ذلك الحين. وكان السلاجقة من اتباع المذهب السني فأخذوا على عاتقهم حماية الخلافة العباسية ولكن الخليفة لم يكن له أمامهم أي نفوذ حقيقي. واستطاع طغرلبك أن يدخل بغداد سنة ٤٤٧هـ (١٠٥٥م) ونصب نفسه سلطاناً للدولة ثم وحد الشرق الإسلامي تحت حكمه. ولكن امبراطورية السلاجقة الواسعة لم تلبث أن تمزقت وآل حكمها إلى أسرات صغيرة أسسها بعض أفراد أسرتهم أو كبار قوادهم الأتابكة. ثم قضى عليها المغول في القرن السابع الهجري (بداية القرن ١٣م).

وكان الأمراء السلاجقة يشملون الفنون برعايتهم في آسيا الصغرى والعراق وإيران؛ ولكن العنصر التركي الذي ينتمون إليه لم يظهر تاثيره في العمائر والتحف الفنية في عصرهم؛ لأنهم كانوا يستخدمون أبناء البلاد أنفسهم في الأقاليم الإسلامية المختلفة ويشجعونهم بما يكفلونهم به من أعمال أو يشترونه من تحف فنية. ومع ذلك كله فقد نشأ تحت رعايتهم طراز قائم بذاته، امتاز بضخامة العمائر واتساعها ومظهرها القوي، كما امتاز أيضاً باستخدام رسوم الكائنات الحية، محورة عن الطبيعة، على النحو الذي عرفته الفنون الإسلامية عامة. ومن مميزات الطراز السلجوقي- عدا ذلك- كثرة استخدام الزخارف المجسمة ولاسيما في وجهات العمائر.

والمشاهد أن أهم الآثار الفنية التي خلفها هذا الطراز موطنها آسيا الصغرى وأرمينية وبلاد الجزيرة والشام. ففي آسيا الصغرى غلب سلاجقة

الروم الدولة البيزنطية على أمرها وازدهرت دولتهم منذ نهاية القرن الخامس الهجري إلى أول الثامن (١٠٧٧- ١٣٠٠م) وخضعت لها بلاد الأناصول كلها في القرن السادس الهجري (١٣م). وأصبحت عاصمتهم قونية من أعظم مراكز الحضارة الإسلامية في عصر علاء الدين الأول من السلاطين السلاجقة (٦١٦- ٦٣٤هـ= ١٢١٩- ١٢٣٦م). وقامت في الشام وبلاد الجزيرة دويلات بني ارتق وبني زنكي وبني بوري وكان أمراؤها من أكرم رعاة الفنون في ديار الإسلام.



(شكل ٥٨) جنيد قابوس في جرجان بإيران

ويبدو أن الأساليب التي مهدت للطراز السلجوقي قامت في بلاط محمود الغزنوي (٣٣٨- ٤٢١هـ= ٩٩٨- ١٠٣٠م) وامتدت منها إلى إيران والهند وكانت مرحلة الانتقال من الأساليب الفنية التي انتشرت في شرقي العالم الإسلامي، ذيلاً للأساليب الساسانية، إلى الطراز السلجوقي. ولا عجب فإن الغزنويين من عنصر تركي، ولكنهم ألقوا بأنفسهم في أحضان الحضارة الإيرانية وتأثروا في فنونهم ببعض الأساليب الهندية القديمة. بل قامت على يدهم في دهلي نفسها طائفة من العمائر في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣- ١٤م). وظلت أساليبهم الفنية في بكتريا والهند محتفظة بقسط وافر من شخصيتها إل القرن التاسع (١٥م) ولم تطغ عليهم الأساليب التي ازدهرت في إيران على يد المغول.

ومما يلاحظ في العمائر الدينية السلجوقية أنها لم تكن مقصورة على المساجد فحسب، بل كثر بناء الأضرحة على شكل أبراج اسطوانية أو ذات أضلاع وأوجه عدة أو على شكل عمائر ذات قباب. وقد نشأ هذا الطراز من الأضرحة في خراسان وانتشر منها إلى سائر أنحاء الشرق الإسلامي. وكانت المدافن المشيدة على هيئة أبراج بسيطة من ضروب العمائر التي ذاعت قبل الإسلام في شرقي إيران ثم أقبل السلاجقة على اتخاذها من الآجر مع الإبداع في إكسابها كثيراً من الضخامة والأناقة. وأقدم هذه الأبراج في العصر السلجوقي جنبد قابوس في إقليم جرجان، وتصميمه نجمي يضيق قليلاً جداً في أعلاه وينتهي بقمة مخروطية الشكل (شكل ٥٨). وعليه كتابة تاريخية بالخط الكوفي في شريط عند

المدخل، ونصها: "بسم الله الرحمن الرحيم هذا القصر العالي للأمير شمس المعالي الأمير ابن الأمير قابوس بن وشمكير أمر ببنائه في حياته سنة وتسعين وثلثمائة قمرية وسنة وخمس وسبعين وثلثمائة شمسية. فهو مرخ إذن من سنة ٣٩٧هـ(١٠٠٧م). ومن الأبراج الجميلة ذات التصميم الكثير الأضلاع قبر مؤمنة خاتون في نخجوان بإيران. وفي تضليعاتها حنايا تنتهي في أعلاها بمقرنصات بسيطة (انظر شكل٢٥) وتشير الكتابات التاريخية فوق مدخلها إلى أنها شيدت سنة ٥٨٢هـ (١١٨٦م).

وقد انتشرت هذه الأبراج في آسيا الصغرى وكانت في معظم الأحيان بسيطة ومتعددة الأضلاع وخالية من الزخارف الفنية التي نراها في إيران.

وكان المدفن العادي يغطي في بعض الأحيان ببرج من هذه الأبراج كما نرى في قبر جلال الدين الرومي في قونية ويرجع إلى القرن السابع الهجري (١٣م).

وعرفت تلك الأبراج في بلاد الجزيرة والعراق وكان بعضها أمام مدخله رواق صغير، كما نرى في ضريح الإمام يحيى بالموصل؛ ويرجع إلى سنة ٦٣٧هـ (١٢٤٠م)، كما يتبين من كتابة على تابوت خشبي فيه. نصها: "هذا قبر يحيى بن القاسم بن الحسن بن علي بن أبي طالب صلوات (كذا) الله عليهم أجمعين تطوع بعمله العبد الفقير الراجي رحمته لؤلؤ بن عبد الله ولي آل محمد سنة سبع وثلثين وستمائة" ومن كتابة أخرى

بارزة بحروف كبيرة من الآجر في الجدار الأيمن لقاعة المرقد ونصها: "هذا ما تطوع بعمارته لوجه الله تعالى العبد الفقير لؤلؤ بن عبد الله"[1]

أما مقبرة زبيدة فيالكرخ ببغداد فقوامها قاعدة مثمنة فوقها قمة على هيئة مخروط ناقص تغطي سطحه مقرنصات يدل تطورها على أن الضريح الحالي يرجع إلى القرن السادس الهجري (١٢م)، وإن صح أنه أقيم فوق قبر السيدة زبيدة زوجة هارون الرشيد. ومما يشهد بانتشار هذا النوع من العمائر في سوريا قبر نور الدين في المدرسة المنسوبة إليه.

أما الأضرحة ذات القباب فأكبر الظن أنها مشتقة من المنازل ذات القباب التي ذاع تشييدها في المدن الصحراوية في خراسان منذ العصور القديمة. وتطورت عمارتها حتى أصبح فوق القاعدة المربعة مثمن ورقبة تحمل القبة. ومن أعظم أمثلة هذه الأضرحة قبر السلطان سنجر في مدينة مرو ويرجع إلى النصف الثاني من القرن السادس الهجري (١٢م) وامتاز بستار من البناء ذي حنايا يحيط برقبة طويلة تعلوها القبة التي تبدو كأنها طاقية فوقها.

وقد تأثرت الأضرحة الهندية في العصر البثاني[2] بعمارة الأضرحة

---

[1] لم نر هذا النص الأخير، وقد جاء في سجل الكتابات العربية التاريخية **Rèpertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe** بين كتابات سنة ٦٥٧هـ بوصفها السنة التي توفى فيها الأمير لؤلؤ. وكان الأولى وضعه بين كتابات سنة ٦٣٧ اعتماداً على النص المؤرخ على التابوت الخشبي في الضريح نفسه.

[2] العصر البثاني في الهند **Pathan** هو عصر الأسرات الإسلامية التركية الأصل التي حكمت الهند قبل المغول الهنود. وهو نسبة إلى البثانيين أو الأفغان الذين استقروا في شمالي غرب الهند وفي بنغالة وفي جنوبي الهند والدكن. وهذه الأسرات هي النوريون والمماليك والخليجيون وبنو تغلق وبنو سيد وبنو لودي.

ذات القباب في إيران. ولكنها امتازت بأن معظمها مربع القاعدة يضيق قليلاً كلما ارتفع وله سور منحدر ذو أبراج في أركانه؛ فضلاً عن أن بناء القبة فيها كان متأثراً بالأساليب الهندية المحلية وليس بالأساليب الإيرانية. ومن أمثلة تلك الأضرحة مدفن تغلق شاه الذي شيده محمد بن تغلق لأبيه في دهلي سنة ٧٢٥هـ (١٣٢٥م).

* * *

وأدخل السلاجقة بناء المدارس لتعليم المذاهب السننية. والواقع أن المذهب الشافعي كان له أتباع كثيرون متفرقون في بعض بقاع إيران؛ ولكن هذا المذهب السني لم تصبح له صفة رسمية إلا على يد السلاجقة، ولاسيما الوزير نظام الملك الذي شيد له المدارس الفخمة. وكانت المدرسة تختلف عن دار العلم أو الجامعة في أن الأولى كانت وقفاً على تعليم المذاهب السنية وإعداد الموظفين للدولة. وقد فتح نظام الملك مدارس في نيسابور وطوس وبغداد وتبعه غيره من عظماء الدولة ففتحوا المدارس ورصدوا لها الأوقاف الغنية.

على أن ما شيد في إيران من تلك المدارس لم يبق منه شيء. وكان كله لتدريس المذهب الشافعي. بينما غلب مذهب ابن حنبل على المدارس التي شيدت في العراق وغلب مذهب أبي حنيفة على المدارس التي أقامها بنو زنكي في سوريا وبلاد الجزيرة. أما المذهب المالكي فقد ساد في بلاد المغرب. وقد حدث بعد ذلك أن الخليفة العباسي المستنصر بالله شيد المدرسة المستنصرية في بغداد بين عامي ٦٢٥ و

٦٣٠هـ (١٢٢٧– ١٢٣٢م) وجعلها لتدريس المذاهب الأربعة. ولم يبق من هذه المدرسة إلا أطلال نستطيع أن نتبين منها المعالم الأولى. وكان قوام تصميمها مستطيل في منتصف كل ضلع من أضلاعه إيوان عرضه نحو ستة أمتار. ويحف بكل إيوان من إيواني الضلعين الكبيرين قاعتان للدرس. أما قاعات الطلبة فكانت من طابقين وتقوم بين هذه الإيوانات وكان لها بوائك محمولة على أكتاف. وقد زار ابن بطوطة بغداد سنة ٧٢٧هـ (١٣٢٧م) ورأى المدرسة المستنصرية وكتب في وصفها: "وهذه الجهة الشرقية من بغداد حافلة الأسواق عظيمة الترتيب. وأعظم أسواقها سوق يعرف نسوق الثلاثاء. وكل صناعة فيها على حدة. وفي وسط هذا السوق المدرسة النظامية العجيبة التي صارت الأمثال تضرب بحسنها. وفي آخره المدرسة المستنصرية. ونسبتها إلى أمير المؤمنين المستنصر بالله أبي جعفر بن أمير المؤمنين الظاهر بن أمير المؤمنين الناصر. وبها المذاهب الأربعة. لكل مذهب إيوان فيه المسجد وموضع التدريس. وجلوس المدرس في قبة خشب صغيرة على كرسي عليه البسط. ويقعد المدرس وعليه السكينة والوقار لابسا ثياب السواد معتماً وعلى يينه ويساره معيدان يعيدان كل ما يمليه وهكذا ترتيب كل مجلس من هذه المجالس الأربعة. وفي داخل هذه المدرسة الحمام للطلبة ودار للوضوء".

ولا تزال بعض المدارس السلجوقية قائمة في آسيا الصغرى ومعظمها يجمع بين المدرسة وضريح منشئها. وبعضها قوامه إيوان يسبقه رواق. ويتألف البعض الآخر من قاعة ذات قبة وحوض للماء عوضاً عن

الصحن المكشوف ذي الفسقية.

ومن أبدع أمثلة المدارس السلجوقية في الأناضول مدرسة صير جالي في قونية وقد شيدت سنة ٦٤٠هـ (١٢٤٢م) كما يتبين من كتابة تاريخية على مدخلها، ونصها "السلطاني. رسم بعمارة هذه المدرسة المباركة في دولة السلطان الأعظم ظل الله في العالم غياث الدنيا والدين علاء الإسلام والمسلمين أبي الفتح كيخسرو بن كيقباد قسيم أمير المؤمنين الفقير إلى رحمة ربه بدر الدين بن مصلح أدام الله توفيقه، وفقها على لفقهاء والمتفقهة من أصحاب أبي حنيفة النعمان رضي الله عنه في سنة أربعين وستمائة". وقوام هذه المدرسة إيوان ذو محراب يحف به قاعتان لكل منهما قبة. وفي هذه المدرسة، كما في معظم المدارس السلجوقية بآسيا الصغرى، تقوم القبة على مثمن فوق القاعدة المربعة، ويكون الانتقال من القاعدة المربعة إلى المثمن بوساطة مثلثات من البناء يقوم أحدها على قاعدته ويقوم الآخر على إحدى زواياه وهكذا بالتبادل. وتمتاز هذه المدرسة بما فيها من زخارف من الفسيفساء الخزفية عليها اسم صانعها في كتابة على جامة من الخزف في عقد الإيوان، ونص هذه الكتابة: "عمل محمد بن محمد بن عثمان البناء الطوسي" وهذا مما يرجح أن كسوة الجدران بالفسيفساء والبلاطات الخزفية قد نقله صناع من الإيرانيين إلى آسيا الصغرى وأنه عرف منذ القرن السابع الهجري (١٣م)، قبل أن ينتشر انتشاراً كبيراً في العمائر العثمانية منذ القرن العاشر الهجري (١٦م). والواقع أن هناك أمثلة ترجع إلى القرنين الثامن والتاسع أيضاً (١٤ و١٥م).



(شكل ٥٩) قبو وعقود في المسجد الجامع بأصفهان

أما مدرسة قره طاي في قونية فترجع إلى سنة ٦٤٩هـ (١٢٥١) كما تشهد بذلك كتابة تاريخية على مدخلها الرئيسي، جاء فيها "أمر بهذه العمارة المباركة في أيام دولة السلطان الأعظم ظل الله في العالم علاء الدنيا والدين أبو الفتح كيكاوس بن كيخسرو بن كيقباد بن السلطان الشهيد كيخسرو بن قلج أرسلان بن مسعود بن قلج أرسلا نقره طاي بن عبد الله في شهور سنة تسع وأربعين وستمائة غفر الله لمن أعمره" ولكن

لم يبق من البناء الاصلي في هذه المدرسة إلا قاعة القبة وقاعة الدرس وقاعات الضريح الواقعة إلى يسارها. ويمهد اقيام القبة في هذا البناء بوساطة صفوف من الحوامل (الكوابيل) المصنوعة من الآجر.

وأنشأ نور الدين محمود بن زنكي عدة مدارس في سوريا، كالمدرسة النورية وغيرها من المدارس في دمشق وحماء وحلب وبعلبك، ثم انتشر تصميم المدارس بعد ذلك. في مصر على يد صلاح الدين الأيوبي.

وكان لبناء المدارس أثر كبير في تصميم المساجد بعد ذلك فقد استطاعت إيران تجمع بين تصميم المدارس ذات الصحن المستطيل واستخدام القباب في المساجد. وانتقل هذا النظام الجديد في تشييد المساجد إلى كثير من الأقطار الإسلامية. وصار الصحن في المساجد الجديدة لا يختلف كثيراً عن فناء المدرسة.

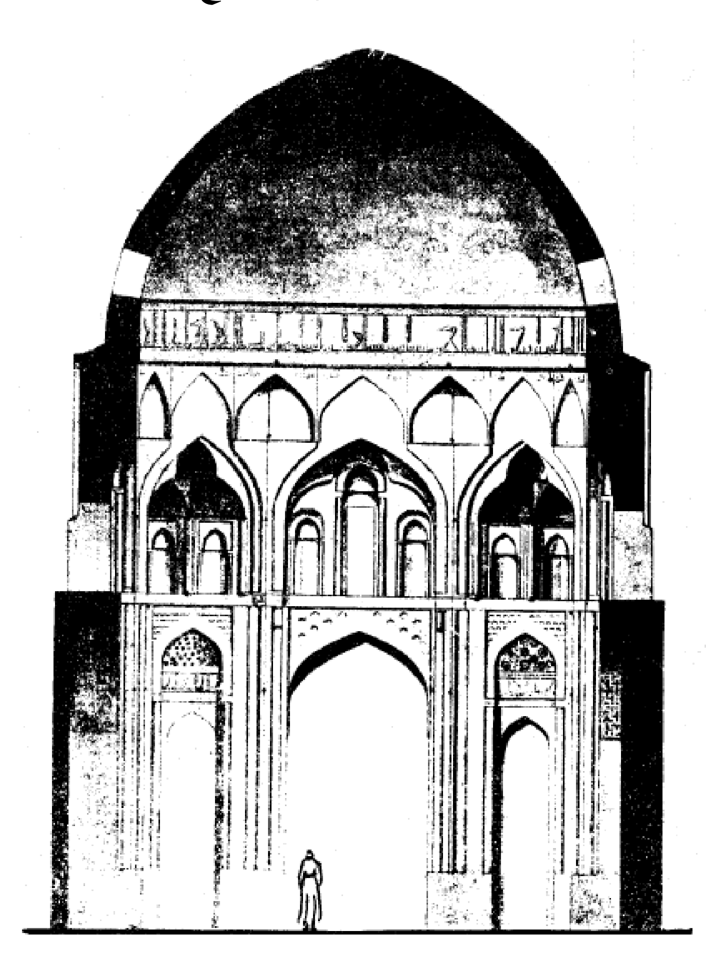
وقد شهد العصر السلجوقي في إيران تقدما عظيماً في بناء العمائر ذات القباب والاقبية كما نرى في الجزء الذي بنى من مسجد الجمعة في مدينة إصفهان (شكلي ٥٩و ٦٠) في عصر السلطان السلجوقي الكبير أبو الفتح ملكشاه. والمعروف أن هذا الجامع قد دخلت عليه في العصور التالية تعديلات كثيرة، ولكن القبتين والإيوان الواقع أمامهما من العصر السلجوقي. وفي قاعدة القبة القائمة فوق إيوان الصلاة شريط دائري بالخط الكوفي البسيط ذي الحروف الكبيرة البارزة بالآجر. ونص هذه الكتابة: "بسم الرحمن الله الرحيم أمر ببناء هذه القبة في أيام السلطان المنظم شاهنشاه الأعظم ملك المشرق والمغرب ركن الإسلام

والمسلمين معز الدنيا والدين أبي الفتح ملكشاه بن محمد بن داود يمين خليفة الله أمير المؤمنين أعز الله نصره العبد الفقير إلى رحمة الله الحسن بن علي بن إسحق على يد أبي الفتح أحمد بن محمد الخازن" وعلى قاعدة القبة المجاورة للمدخل الشمالي الشرقي كتابة جاء فيها: "أمر ببناء هذه القبة أبو الغنائم المرزبان بن خسرو فيروز ختم الله له بالخير في شهور سنة إحدى وثمانين وأربع مائة".

على أن البنائين في الجزيرة والعراق، خلال العصر السلجوقي، ظلوا يقبلون على العمائر ذات الإيوانات والأعمدة والأكتاف، ولم يتأثروا إلا قليلاً بالأساليب المعمارية السلجوقية في إيران وآسيا الصغرى والشام. ومن العمائر التي ترجع إلى العصر السلجوقي الجامع النوري في الموصل. تمت عمارته الأولى نحو **٥٤٣هـ** (**١١٤٨م**) والثانية نحو سنة **٥٦٨هـ** (**١١٧٢م**).

أمر بتشييده نور الدين محمود الأتابكي. وكان قوام هذا الجامع صحناً تحيط به إيوانات، لا يزال أحدها قائماً وهو إيوان القبلة وفيه محراب ثمين ومؤرخ من سنة **٥٤٣هـ**. ولا تزال منارة هذا الجامع قائمة إلى اليوم وتعرف في الموصل باسم "الحدباء" ويزيد ارتفاعها على خمسين متراً. وهي مشيدة بالآجر وتتألف من قاعدة مربعة وبدن اسطواني يضيق تدريجياً فينقص قطره من نحو ثلاثة أمتار في البداية إلى أمتر قليلاً من مترين قبيل القمة التي تشبه الخوذة. وهذه المئذنة غنية جداً بزخارفها الهندسية المؤلفة من اختلاف وضع الآجر. والحق أن بلاد الجزيرة

عرفت أنواعاً طرفة من المآذن ومن بينها منارة في مدينة بطس (بين حلب والرقة) امتازت بارتفاعها وبشكلها المثمن الأضلاع.



(شكل ٦٠) قطاع من قاعة القبة الصغرى في المسجد الجامع بأصفهان مؤرخة سنة ٤٨١هـ (١٠٨٨م)

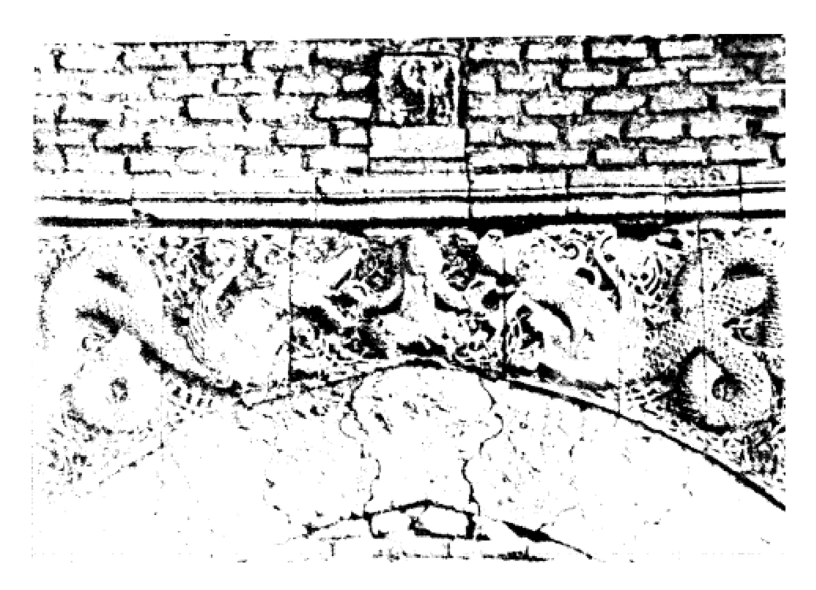
واحتفظت المساجد السلجوقية في سوريا بالتصميم ذي الإيوانات والصحن وظلت القباب وقفاً على الأضرحة، إلى أن شيدت المدرسة الركنية بدمشق سنة ٦٢١هـ (١٢٢٤م)

إذ أن فيها صحناً ذا قبة. وكذلك كان الحال في آسيا الصغرى، حيث استخدمت في البداية أعمدة من الخشب ثم استعملت بعد ذلك الأعمدة والأكتاف المصنوعة من الحجر، وامتازت معظم العمائر السلجوقية بالوجهات الجميلة ذات الأبواب الضخمة الفنية بالزخارف والمقرنصات والتي تحف بها النوافذ وأشرطة الزخرفة الهندسية والكتابات التاريخية.

وكان طبيعياً أن يعني السلاجقة ببناء الأسوار والقلاع وسائر الاستحكامات الحربية؛ فإنهم كانوا دولة حربية بطبيعتهم، وكان الكفاح بينهم وبين الروم والصليبيين أكبر حافز لهم على تحصين متسم. ومن أجل أعمالهم في هذا الميدان بناء سور دمشق وقلعتها على يد نور الدين زنكي. وإلى هذا الأمير أيضاً يرجع الفضل في تشييد قلعة حلب. وقد جددت في القرن السابع الهجري ولكنها احتفظت بكثير من معالمها الأولى. وشيد عدد كبير من الحصون والقلاع في سوريا على يد صلاح الدين وكان له الفضل في صد هجمات الصليبيين وإيقاع الهزيمة بهم.

وشيد علاء الدين سنة ٦١٩هـ (١٢٢١م) سوراً لمدينة قونية كان مدعماً بأبراج يزيد عددها على المائة. ولكن هذا السور هدم ولم تبق منه إلا الأطلال. ومن الأسوار الهامة التي شيدت في عصر السلاجقة سور مدينة آمد وقد ظل محل عناية الأمراء طوال القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (١١- ١٢م) فأقبلوا على تدعيمه بالأبراج والبدنات وسائر الاستحكامات. وجدد السلاجقة سور بغداد الذي ظل قائماً حتى

منتصف القرن الماضي ثم هدم ولم يبق منه إلا بابان، منهما باب الطلسم الذي يرجع إلى سنة ٦١٨هـ (١٢٢١م) والذي نسفته الحكومة التركية حين أخلت بغداد سنة ١٩١٧ في الحرب العالمية الأولى. وكان قوام هذا الباب برج ضخم في وسطه مدخل يعلوه نقش بارز يمثل رجلاً يقبض على تنينين أو حيتين خرافيتين وكان القوم يحسبون هذا النقش (شكل ٦١) طلسماً له أثر سحري قوي.



(شكل ٦١) نقش بارز كان في باب الطلسم ببغداد

أما قصور السلاجقة فلم يبق منها شيء يستحق الذكر، اللهم إلا أطلال قصر الأمير بدر الدين لؤلؤ في الموصل. وهو القصر المعروف باسم "قره سراي" ويقع على نهر دجلة شمال شرقي المدينة. وتشمل هذه الأطلال بقية إيوان كبير لا تزال على جدرانه كتابات تاريخية فيها اسم لؤلؤ وألقابه وتحتها نقوش آدمية بارزة في الجص.



(شكل ٦٢) منظر داخلي في خان السلطان (سلطان خاني)

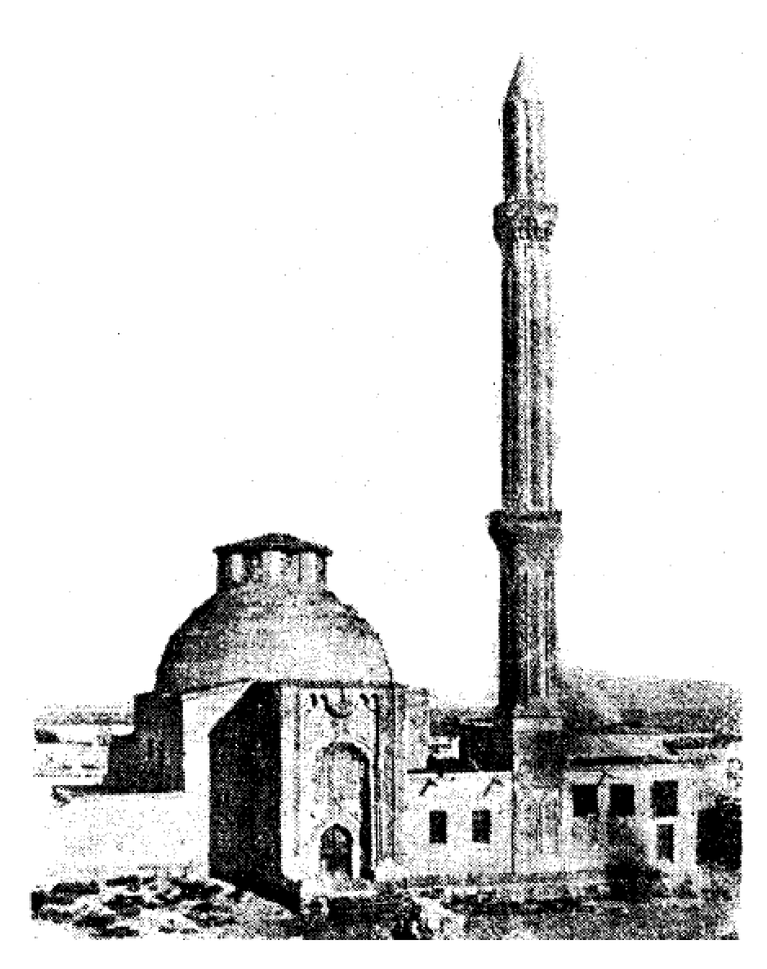
على أن الهند لا تزال فيها آثار بعض القصور الوثيقة الصلة بالطراز السلجوقي ولكن عمارتها كانت متأثرة إلى حد كبير بالأساليب الفنية المحلية وما تتطلبه البيئة والجو في تلك البلاد. وأكبر الظن أن الغزنويين عرفوا ضرباً من أبراج النصر كان يظن دائماً أنها مآذن؛ ولكن هذا الأمر لا يزال يحتاج إلى البحث والدراسة المفصلة قبل أن يمكن الوصول فيه إلى نتائج يمكن الاطمئنان إليها.

ولم يبق شيء من قصر هزار ستون (ألف عمود) الذي شيده السلطان علاء الدين محمد الخلجي في دهلي في نهاية القرن السابع

الهجري (١٣م)، ولكن يبدو من المصادر التاريخية أنه كان يشتمل على مدخل كبير فيه مقر الحرس بموسيقاه (نوبت خانه) ثم مدخل ثان يؤدي إلى قاعة كبرى لمن ينتظرون المقابلة الملكية، ثم باب ثالث إلى "الديوان العام" وقوامه صحن كبير تطل عليه قاعة العرش.

ومن العمائر المدنية التي أقبل السلاجقة على تشييدها الخانات. فقد كان لهم منها عدد وافر في مختلف الطرق الرئيسية. وكان تصميمها يشبه تصميم المدارس إلى حد كبير. وقد انتشر هذا الضرب من العمائر في إيران منذ بداية العصر السلجوقي. ولكن الأمثلة التي نعرفها الآن موجودة في الأناضول. وقوام تصميمها مدخل يوصل إلى صحن مربع تحيط به الغرف.

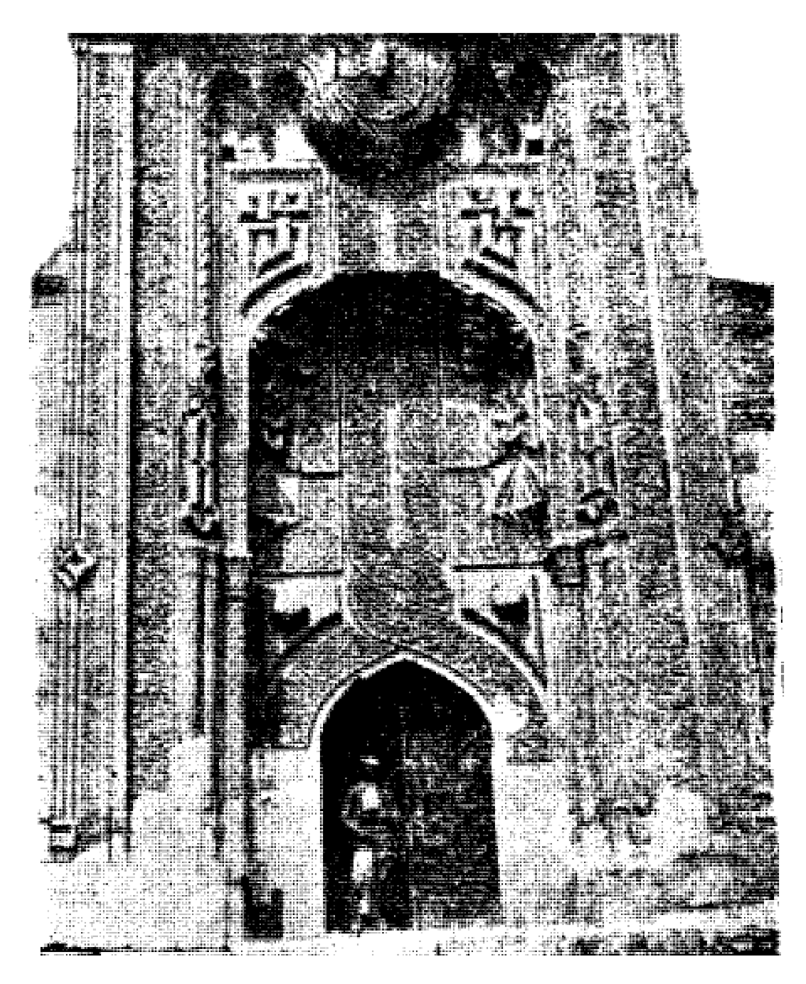
وأقدسا "سلطان خاني" في الطريق إلى قونية. ويرجع إلى سنة ٦٢٦هـ (١٢٢٩م) كما يتبين من الكتابات التاريخية المنقوشة على مدخله. ونص إحداها: "أمر بعمارة هذا الخان المبارك السلطان المعظم شاهنشاه الأعظم مالك رقاب الأمم سيد سلاطين العرب والعجم سلطان بلاد الله حافظ عباد الله علاء الدنيا والدين أبو الفتح كيقبادين كيخسرو برهان أمير المؤنين شهر رجب سنة ست وعشرين وستمائة". ويمتاز هذا الخان بأن صحنه يحيط به إيوان ذو أروقة وقبو وأكتاف، ولعله كان مخزناً للسلع والبضائع (شكل ٦٢). ولهذا الخان مدخل بارز وضخم وتحف ببابه حنيتان جانبيتان كما أن جدرانه مدعمة بأكتاف وبأبراج في أركانه.



(شكل ٦٣) وجهة مدرسة اينجه

ومهما يكن من الأمر فإن العمائر السلجوقية في الأناضول تمتاز بتفخيم الوجهات وتنوعها حتى أن لكل بناء منها طابعاً خاصاً في الزخارف الغنية التي تزدحم بها الوجهة. والحق أن العناية فسائر العناصر المعمارية ثانوية بالنسبة إلى العناية بالوجهات. ولا يبدو هذا التفخيم في حجم المدخل كما نرى في إيران، وإنما يتجلى في العناصر الزخرفية، كالحنيات المزينة بالمقرنصات والموضوعة في إطارات مستطيلة من

الزخارف الهندسية المختلفة الأشكال. ويبدو ذلك في وجهات سلطان خان ومدرسة سير جالي وجامع صاحب آنابقونية (جامع لارنده). ويرجع هذا المسجد الأخير إلى سنة ٦٥٦هـ (١٢٥٨م). وفي بعض الأحيان كانت الوجهة تغطي كلها بأشرطة من الكتابة والزخارف الهندسية القليلة البروز وإلى جانبها زخارف أخرى بارزة من مراوح تخيلية وخطوط معقودة. ويبدو ذلك جلياً في وجهة مدرسة اينجه منارة لي (شكلي ٦٣ و٦٤). وقد حدث أن كانت الوجهة تغطى بزخارف بارزة من الوريدات والمراوح النخيلية المختلفة الأشكال، في غير تماثل أو تقابل، وعلى نحو يذكر بزخارف وجهات بعض الكنائس في أرمينيا وبالزخارف الجصية التي نعرفها في دير السرياني بوادي النطرون في مصر، وهذه من الطراز العباسي وترجع إلى نهاية القرن الثالث أو بداية القرن الرابع الهجري (٩-١٠م). وخير مثال لتلك الزخارف البارزة في العمائر السلجوقية تراه في وجهة جامع أحمد شاه في ديوريكي (شكل ٦٥) ويرجع إلى سنة ٦٢٦هـ (١٢٢٨م).



(شكل ٦٤) وجهة مدرسة اينجه منارة لي في قونية



(شكل ٦٥) وجهة جامع أحمد شاه في ديوريكي

وكانت العمائر السلجوقية في سوريا وبلاد الجزيرة أقل عناية بزخارف الوجهات، ولكن جدار القبلة في مساجدها كان يزين في معظم الأحيان بزخارف من الحجر تمتاز بجمالها ودقة صناعتها. أما في العمائر الهندية في العصر البثاني فنرى الوجهات غنية بالزخارف كما يبدو في مسجد قطب الدين في دهلي، حيث نرى العقود المدببة في الوجهة مزينة بعدة أشرطة من الزخارف البارزة. ومنارة هذا المسجد تمتاز أيضاً بحلقات من أشرطة الكتابة الجميلة.

على أن الذي يلفت النظر بوجه خاص في زخارف العمائر السلجوقية وفي الطراز السلجوقي بوجه عام هو الإقبال على رسوم الكائنات الحية. ولعلهم تأثروا في هذا الميدان بالأساليب الفنية التي تسربت إليهم من بلاد التركسان. ولم تكن موضوعات الكائنات الحية وفقاً على الرسوم في المخطوطات ومختلف نواحي الفنون التطبيقية وإنما عرفت عمائر ذلك العصر تماثيل آدمية مجسمة من الجص تمثل جنوداً أو حراساً أو أمراء وكانت تزين بها القصور، ومعظم هذه التماثيل من إيران، ولاسيما اري. ولكن هذه التماثيل البارزة كانت تصنع في الحجر أحياناً كما رأينا في باب الطلسم ببغداد (شكل ٦١)، حيث نرى تمثالاً يرمز إلى خليفة المسلمين مقيداً أعداءه، وطبيعي أن رسم التنينين والسخنة المغولية في التمثال، كل ذلك يشهد بأنه متأثر بالأساليب الفنية الصينية إلى حد كبير.

وقد مر بنا أن أطلال "قره سراي" قصر الأتابك لؤلؤ في الموصل تضم رسوماً آدمية بارزة. فإن القاعة الكبرى التي لا تزال بعض أجزائها قائمة مزينة بصفوف من تماثيل نصفية في حنيات في الجدران.

وكانت مثل هذه التماثيل أكثر ذيوعاً في الأناضول، حيث نرى نقوشاً بارزة تضم تماثيل حيوانات في صراع عتيف. وقصر السلطان في قونية يحتوي على تماثيل سباع غير متقنة. وكذلك سور تلك المدينة غني بالرسوم الحيوانية البارزة.

العمائر الإيرانية المغولية

كان المغول أو التتر قبائل رحل من صحراء غوبي وأفلحوا في القبض على زمام السلطان في الصين، ثم انطلقوا بقيادة جنكير خان يفتحون الإقليم بعد الآخر حتى أقاموا لأنفسهم عاهلية آسيوية عظمى، وامتد سلطانهم إلى بعض الأقاليم الأوروبية حيناً من الدهر. وقد شنوا الغارة على بلاد ما وراء النهر وشرقي إيران سنة ٦١٨هـ فخربوا كثيراً من المدن التي مرت جيوشهم بها. واستطاع هولا كوحفيد جنكيز خان أن يفتح بغداد سنة ٦٥٦هـ (١٢٥٨م) وأن يقتل المستعصم آخر خلفاء بني العباس فيقضي على الخلافة العباسة في العراق قضاء مبرماً، بعد أن كان السلاجقة قد جردوها من كل سلطان دنيوي.

وكان المغول غرباء من المدينة الإيرانية حين قضوا على دولة ملوك خوارزم في النصف الأول من القرن السابع الهجري (١٣م)، ولم يكونوا قد أخذوا من الحضارة بنصيب وافر، ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالثقافة الصينية في شرقي أملاكهم والثقافة الإيرانية في غربيها، فعملوا بعد ذلك على رعاية الفنون والآداب.

وأسس هولاكو في إيران أسرة حكمتها حتى سنة ٧٣٥هـ (١٣٣٦م) وهي الأسرة الإيلخانية التي تهذب أفرادها وأتباعهم بالحضارة الإيرانية ثم اعتنقوا الإسلام؛ ولكنهم لم يقطعوا أسباب العلاقة بينهم وبين أقربائهم من المغول في الشرق الأقصى، ولذا امتاز عصرهم

في إيران بتأثير الأساليب الفنية الصينية في فنونها.

على أن خلفاء هولاكو لم يفطنوا في بداية الأمر إلى ما في نمو النظام الإقطاعي في إيران من خطر على دولتهم فدب إليها الانحلال. وانقسمت إيران بعد سقوط هذه الأسرة إلى دويلات محلية كالدولة المظفرية في إقليمي فارس وكرمان، ودولة الكرت في هراة ودولة الجلائريين في العراق، وغيرها من الدويلات التي ظلت قائمة حتى قضى عليها تيمورلنك في نهاية القرن الثامن الهجري (١٤م) حين استقر له الأمر في بلاد ما وراء النهر وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيها إيران وجزءاً من جنوبي الروسيا والهند وهزم جيش بايزيد سلطان الأتراك العثمانيين عند أنقره سنة ٨٠٤هـ (١٤٠٢م).

وبعد وفاة تيمورلنك سنة ٨٠٧هـ (١٤٠٥) أفلح ابنه شاه رخ في الاستيلاء على عرش إيران وبلاد ما وراء النهر واتخذ مدينة هراة عاصمة له فازدهرت فيها الفنون والآداب على يده وفي عهد خلفائه، حتى قامت الأسرة الصفوية سنة ٩٠٧هـ (١٥٠٢م) وتطور الفن برعايتها تطوراً أدى إلى قيام طراز فني جديد.

وقد دمر المغول في طريقهم كثيراً من المدن وهرب من طريقهم إلى مصر وغيرها من الأقطار الإسلامية كثير من الصناع والفنانين ولكن كل هذه الأحداث كانت عارضة؛ فإن هولاكو وخلفاءه كانوا يشملون رجال الفن بعنايتهم،بل كانوا حين يخربون المدن يعنون بإنقاذ الفنانين وأرباب الصناعات. أما تيمور لنك فكان الخراب يتبع جيوشه أينما حلت وكانت

قسوته مضرب الأمثال. ولكنه، إن كان خرب دهلي وشيراز وبغداد ودمشق، فقد فعل ذلك لتجميل عاصمته سمرقند التي كان يعمل على أن تصبح عروس الشرق في المدينة والفنون؛ بل إنه ذهب إلى حد اعتبار الاشتراك في بناء عمائره فرضاً على مهرة البنائين في الأقاليم المختلفة من دولته.

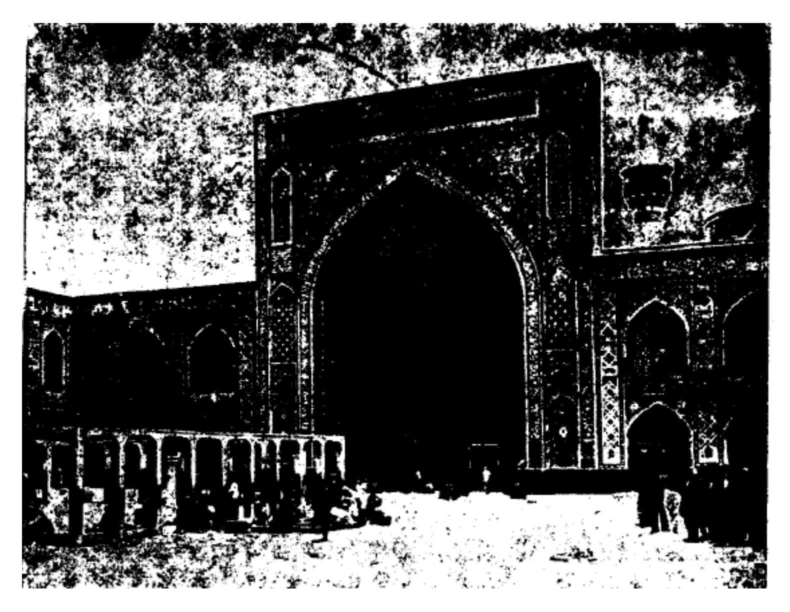
ويمتاز الطراز الإيراني المغولي عامة بأنه مشبع بالأساليب الفنية الصينية التي غمرت إيران نسها وما جاوزها من البلدان التي تأثرت بفنونها.

وقد ظل بناء الأضرحة المشيدة على شكل الأبراج شائعاً في عصر المغول كما كان في عصر السلاجقة. ويظهر ذلك جلياً في الضريح المشيد في مدينة مزاغة والذي ينسب لإحدى بنات هولاكو؛ وهو مكون من برج مزين بفسيفساء من الفخار المطلي وفوقه هرم ذو قاعدة مثمنة.

أما الأضرحة ذات القباب فزادت عظمة وفخامة بازدياد مساحتها وارتفاعها وبكثرة استخدام العقود فيها كما نرى في ضريح السلطان الجايتو خدابنده في مدينة سلطانية. حيث نلاحظ أن المهندس قد توصل إلى زيادة تأثير العلو والارتفاع بأكتاف بناها حول قاعدة القبة كأنها المآذن المشوقة.

أن أشهر الأضرحة التي تنسب على الطراز الإيراني التتري موجودة في قرافة بسمرقند دفن فيها كثيرون من أفراد الأسرة التيمورية. وأبدع هذه الأضرحة على الإطلاق هو ضريح تيمورلنك نفسه "جور أمير". شيد

سنة ٨٠٨هـ (١٤٠٥م) ويتكون من قاعة صليبية الشكل في مثمن نقوم فوقه رقبة اسطوانية عليها قبة مضلعة. وهذه الرقبة الاسطوانية مزينة بشريط من الكتابة الكوفية بقوالب الطوب المطلي بالمينا، كالطوب الذي يغطي أضلاع القبة نفسها. ولا ريب في أن مظهر هذا الضريح من الخارج ومن الداخل يبعث في النفس الرهبة والإعجاب ويجعله من أروع العمائر الإسلامية على الإطلاق (انظر شكل ٢٣).



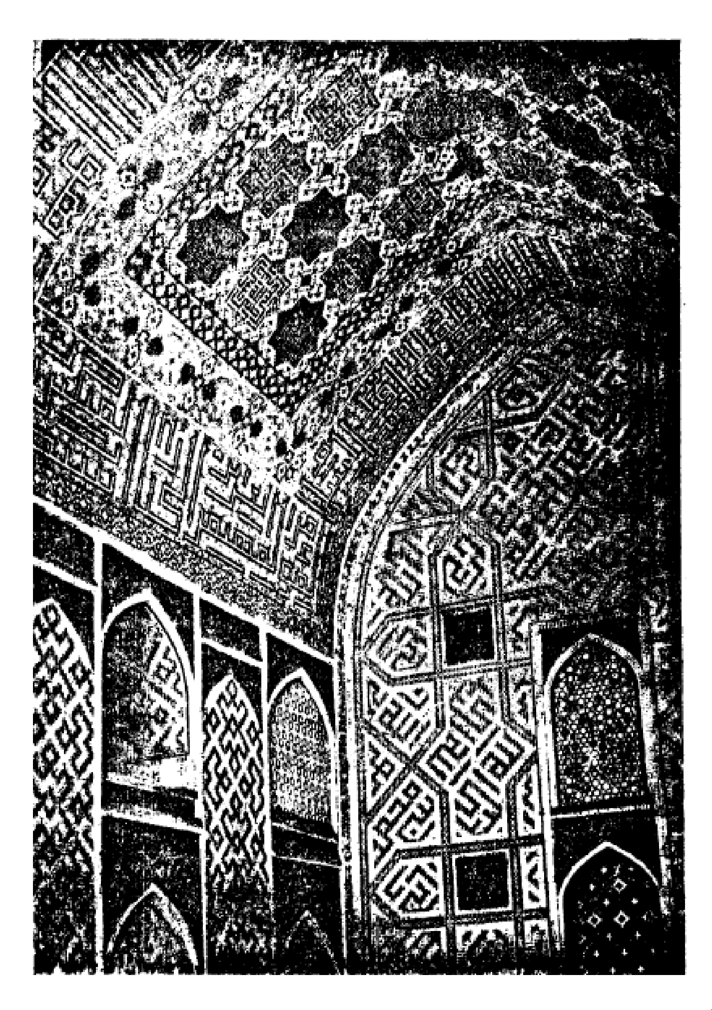
(شكل ٦٦) الإيوان الشمالي الشرقي في مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد مؤرخ من سنة ٨٢١هـ (١٤١٨م)

أما المساجد في الطراز الإيراني المغولي فقد زادت أناقة واتزاناً وإن كان التصميم الذي عرفناه في العصر السجلوقي، ولاسيما في المسجد الجامع بأصفهان، هو الذي ظل متبعاً في العصر المغولي. ومن أبدع المساجد في هذا العصر مسجد فرامين وجامع جوهر شاد بمدينة مشهد

(شكلي ٦٦و ٦٧) والمسجد الجامع بمدينة يزد (شكلي ٦٨و ٦٩).

ويرجع جامع فرامين إلى سنة ٧٢٢هـ (١٣٢٢م) وهو يمثل مرحلة جديدة للوصول إلى التصميم الإيراني البحث في تصميم المساجد. وقوامه هنا صحن حوله أربعة إيوانات متعامدة في وسط البناء، والإيوان الرئيسي ذو قبة ويقابله مدخل كبير تتبعه ردهة. ولكن تحف بالإيوانات أروقة ذات أكتاف وأقبية بحيث يصبح البناء كله مستطيل الشكل. أما جامع جوهر شاد وجامع يزد فيمتازان بتناسب أجزائهما المختلفة. ويرجع الأول إلى سنة ٨٢١هـ (١٤١٨م) ويرجع الثاني إلى القرن التاسع الهجري أيضاً (١٥م).

وشاع في عصر التيموريين بناء المساجد التي تعلوها قبة ضخمة ويؤدي إليها مدخل عال يلفت النظر بعظمته وفخامته. ومن ذلك مسجد كليان في بخاري بما فيه من إيوان ضخم في الجبهة ومنارة اسطوانية تبعث الرهبة في النفوس (شكل ٧٠).



(شكل ٦٧) منظر داخلي في الإيوان الجنوبي الشرقي من مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد

ولكن أبدع تلك المساجد هو الجامع الأزرق الذي شيد بمدينة تبريز في منتصف القرن التاسع الهجري (١٥م). وكان في وسطه قاعة كبرى عليها قبة وحولها قاعات أصغر حجماً وعلى كل منها قبة أقل ارتفاعاً. وفي أحد جوانب القاعة الكبرى ضريح ذو قبة أيضاً. وقد زين

هذا المسجد بفسيفساء من الخزف غاية في الإبداع والجمال، وفيها اللون الأزرق الناصع والأزرق الأدكن والأسمر والأخضر الأدكن، كما أن فيها بعض الفروع النباتية المذهبة. والحق أن تصميم هذا المسجد الأزرق أكمل تصميم في هذا النوع من المساجد، حيث نرى القاعة الكبرى ذات القبة تحل محل الصحن ويحف بها حنيات كبيرة مقبية وقاعات ذات قباب صغيرة، ما يذكر بتصميم كثير من الكنائس البيزنطية، ولكنه تصميم عرفه الإيرانيون القدماء في قصر سروستان.

وقد عظم شأن المدارس في العصر التيموري؛ ولكن لم يطرأ على بنائها في هذا الطراز تغير كبير. ومن الأمثلة التي لا تزال باقية في حالة جيدة مدرسة خرجرد على مقربة من الحدود الأفغانية، وقد شيدت سنة ٨٤٩هـ (١٤٤٥م) على يد مهندسين معماريين من شيراز وتتكون من صحن مربع تحيط به أربعة إيوانات ذات طابقين وأقبية اسطوانية الشكل وعقود مدببة (شكل ٧١). ومما يلاحظ في كثير من تلك المدارس وجود منارة اسطوانية مرتفعة تحف بجانبي المدخل المستطيل الشكل أو المربع. ويتوسط الجبهة عقد مدبب كبير.



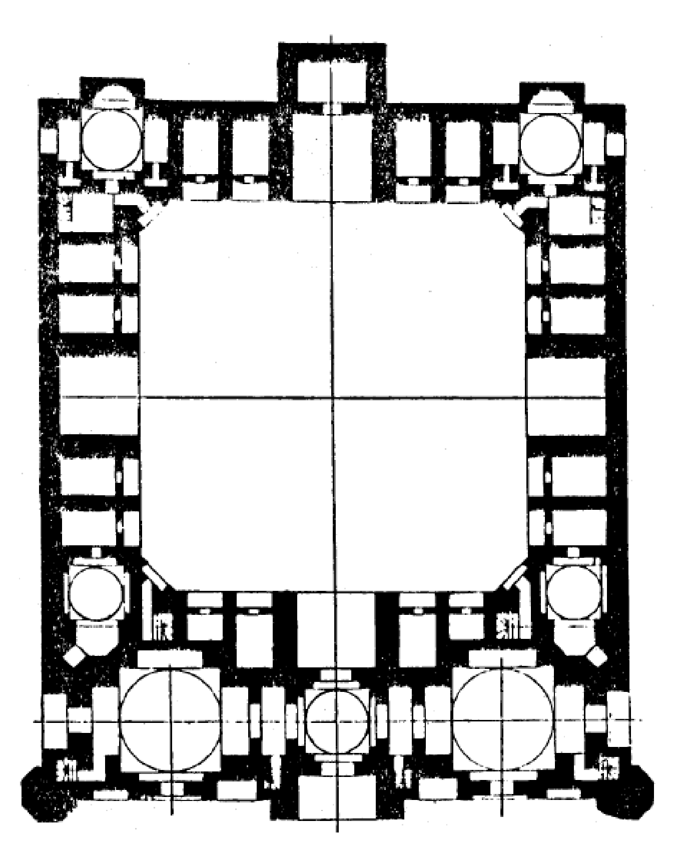
(شكل ٦٨) منظر داخلي في المسجد الجامع بمدينة يزد من القرن ٩هـ (١٥م)



(شكل ٦٩) رواق في المسجد الجامع بمدينة يزد



(شكل ٧٠) شارة في مسجد كليان ببخاري



(شكل ٧١) تخطيط مدرسة خرجرد

وقد شيد تيمورلنك مدرسة في سمرقند سنة ٨٠٣هـ (١٣٩٩م) ولكنها تهدمت ولم تبق منها إلا أطلال مبعثرة. وكانت تمتاز ببوابة ضخمة في وجهتها وبما كان فيها من قاعات ذات قباب للدرس وغرف للطلبة تؤلف تصميماً مستطيل الشكل. وكذلك لم يبق من المدرسة التي شيدها أولوغ بك في تلك المدينة، بين عامي ٨٥١ و ٨٥٣هـ (١٤٤٧ و١٤٤٩)، إلا آثار ضئيلة. وكانت هذه المدرسة تمتاز بمنارات أربع في أركانها. وتدل الوجهة والإيوان المتصل بها- وهما الباقيان من بناء هذه

المدرسة– على ما كانت عليه عمارتها من العظمة والجلال.

ومما يؤسف له أننا نكاد لا نعرف شيئاً عن قصور المغول في بغداد أو سلطانية أو تبريز، ولا عن قصور تيمور وخلفائه في سمرقند.

وكان لدور البريد (أيام) شأن عظيم في الطرق الإمبراطورية المغولية وكانت تختلف في عمارتها عن الخانات التي عرفناها قبل عصرهم. ومن هذه الدور خان أرتمة الذي شيد في بغداد سنة ٨٦٠هـ (١٣٩٥م) ولا تزال آثاره قائمة إلى الآن وقوامه بهو كبير مسقوف وحوله غرف في طابقين، تطل على مجاز يمر أمام كل منها.

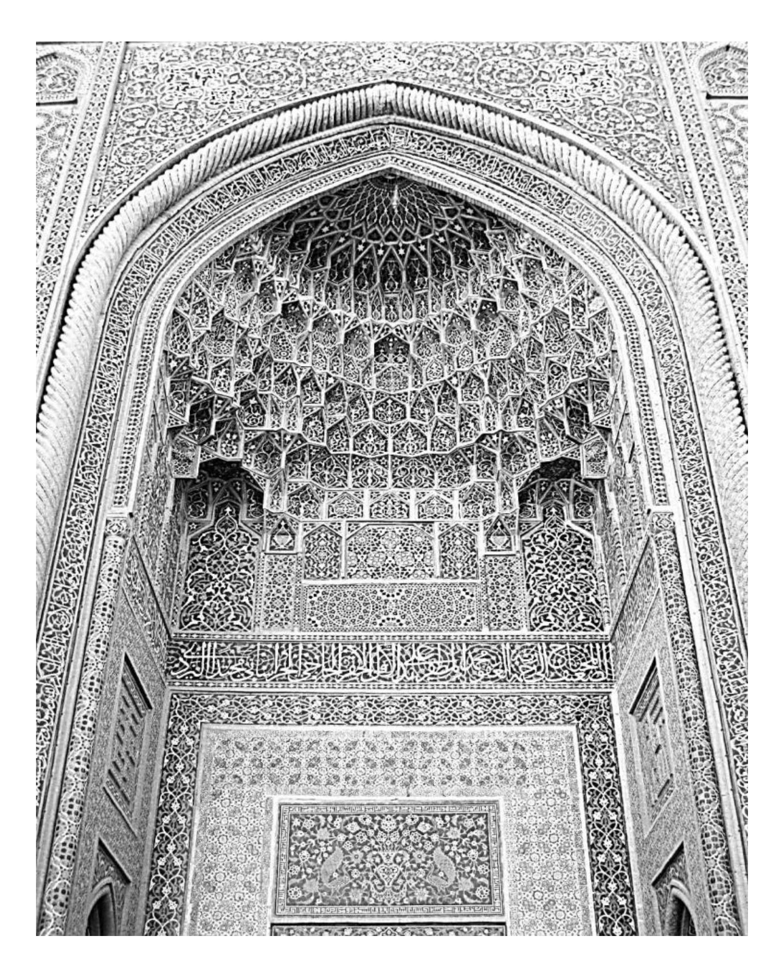
أما زخرفة العمائر في الطراز الإيراني المغولي فكانت تطوراً طبيعياً لما عرفناه في العصر السجلوقي، اللهم إلا زخرفة الوجهات الحجرية على النحو الذي عرفناه عند السلاجقة في الأناضول، فإنها ظلت وفقاً على هذا الإقليم الأخير وكان لها أثرها في الطراز العثماني الذي قام فيه بعد عصر السلاجقة.

ولم يكن ثمت إقبال على استعمال الرخام في كسوة جدران العمائر في العصر المغولي. وإنما كان الإقبال كله على الجص فاستخدم في شتى الزخارف المعمارية ولاسيما في المحاريب كما صنعت منه النقوش الآدمية البارزة لزخرفة جدران القصور كما كان الحال في عصر السلاجقة.

ولكن التجديد الحقيقي في زخارف العمائر التي تنسب إلى الطراز

الإيراني المغولي هو استخدام الخزف والقاشاني المختلف الأنواع والوصول إلى أطيب النتائج وأجملها في هذا الميدان. بل إن الزخرفة بالآجر غير المطلي بالدهان بلغت حد الاتقان في هذا العصر كما يتبين في المناطق الافقية المختلفة الرسوم حول منار كليان (شكل ٧٠).

وكذلك تقدمت الزخرفة بقوالب الآجر المطلي وبالفسيفساء المصنوعة منه فزادت إتقاناً عما عرفناه منها في نخجوان وقونية. والواقع أن الفنانين الإيرانيين في العصر المغولي أتيح لهم أن يصلوا في الزخرفة بقوالب الآجر وبفسيفساء القرميد والخزف إلى غاية الإبداع (شكل ٧٢)، ولا سيما في العصر التيموري الذي يرجع إليه المسجد الأزرق في تبريز. وقد غلبت هذه التسمية على المسجد المذكور للون القاشاني الذي يغطى جدرانه. ولا ريب في أن الفسيفساء الخزفية في هذا المسجد تبدو كأنها رسمت بدقة توازي دقة الفنانين الذين كانوا يشتغلون بزخرفة صفحات الكتب وتذهيبها. ويبدو تقدم الزخرفة بالفسيفساء الخزفية عند الفنانين المغول في زيادة الألوان التي استعملوها عما عرفناه في قونية، فكانت الفسيفساء التي أنتجوها تشمل اللون الأزرق والأخضر والأصفر والأسمر والأحمر والأبيض.



(شكل ٧٢) فسيفساء خزفية وطوب مطلي بالدهان في قبة المسجد الجامع بمدينة كرمان. من سنة ٧٥٠هـ (١٣٤٩م)

وعني الفنانون في ذلك العصر باستخدام المقرنصات في تزيين العمائر عناية تذكر بما اتجه إليه زملاؤهم في الطراز الأندلسي المغربي، كما نرى في قصر الحمراء، حيث أسرف الفنانون في استخدام المقرنصات إسرافاً كاد يؤدي إلى شيء من الملل وفقد البساطة الفنية، بينما أفلح الإيرانيون في استعمال هذه الزخارف بدون مبالغة تفقد

عمائرهم الاتزان والاحتشام.

وكانت للفنانين الإيرانيين في عصر المغول مهارة عظيمة في كسوة العمائر بنجوم من القاشاني يملاؤن ما بيها من الفراغ بلوحات خزفية أخرى صليبية الشكل، كما استخدمت المحاريب المصنوعة من القاشاني اللامع ذي البريق المعدني. والظاهر أن مركز صناعة هذا القاشاني كان قد انتقل في ذلك العصر من مدينة قاشان إلى فرامين. وفي العصر التيموري استخدمت لكسوة الجدران تربيعات خزفية ذات رسوم تحت الدهان.

العمائر في الطراز المغربي

كانت الزعامة الثقافية في بلاد المغرب للأندلس في عصر الدولة الأموية الغربية؛ ولكنها انتقلت إلى مراكش منذ ضم المرابطون بلاد الأندلس إلى سلطانهم سنة ٤٨٣هـ (١٠٩٠م) فكان ذلك إيذانا بتغيير في ميدان الفنون الإسلامية في المغرب، إذ أفل نجم الطراز الأموي المغربي. وكان المرابطون من أهل التقشف والبساطة فلم يلق الفن على يدهم عناية كبيرة. ثم خلفهم الموحدون وهم الذين قام على يدهم الطراز المغربي الأندلسي في منتصف القرن السادس (١٢م) وظل يزدهر حتى بلغ أوج عظمته في قصر الحمراء بغرناطة في القرن الثامن الهجري (١٤م) وتوقف تطوره منذ القرن التالي، ولكن مراكش ظلت وفيه لهذا الطراز إلى الوقت الحاضر وإن كان مظهره فيها لا يزيد على تقليد الأساليب الفنية القديمة والمحافظة على تراث الصناع المسلمين في العصور الوسطى.

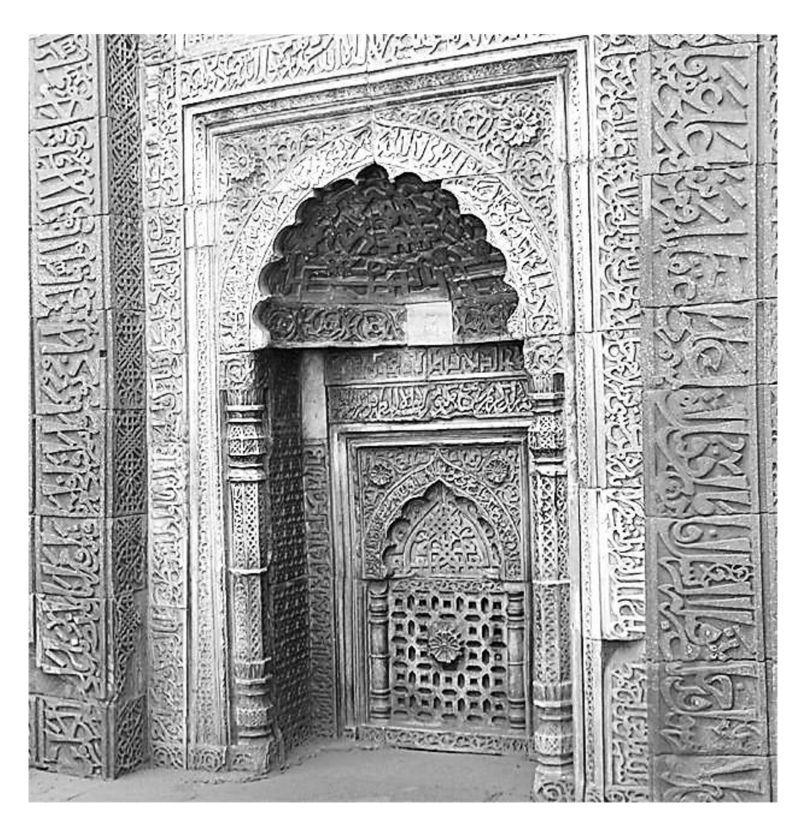
والملاحظ في الطراز المغربي أنه لم يتأثر بغيره من الطرز الإسلامية تأثيراً كبيراً وأن تطوره كان بطيئاً بالنسبة إلى تطور سائر الطرز الإسلامية: وكانت أهم المراكز الفنية في هذا الطراز إشبيلية وغرناطة ومراكش وفاس.

ولم يأت الطراز المغربي بجديد في تصميم المساجد. فظل ما عرفناه في القيروان وقرطبة متبعاً في تصميم مساجد هذا الطراز وبقيت

مميزات الصحن والإيوانات والمجاز العريض والمرتفع الذي يؤدي إلى المحراب في إيوان القبلة. ولكن انصرف القوم عن استعمال الأعمدة وأقبلوا على أكتاف من الآجر مسننة الأركان أي غير دائرية وعقود على هيئة حدوة الفرس، مستديرة تماماً أو مدببة قليلاً. وكانت هذه العقود في معظم الأحيان منخفضة مما كان يكسب إيوانات المسجد طابعاً من الجلال والهيبة. أما المنارات فكانت تبنى في معظم الأحيان من الآجر على شكل برج مربع تعلوه شرفات كأسنان المنشار ثم برج أصغر منه حجماً.

وفي جوانب البرج أو المنارة صفوف من النوافذ ذات الحليات المعمارية الجميلة. وكانت المنارة تشيد عادة في وسط الجهة المقابلة لإيوان القبلة؛ ولكنها كانت تقوم بجوار جدار المحراب في جامع تنمل (شكل ٧٣). ومما يلاحظ أن بعض الجوامع في أنحاء العالم الإسلامي لها مئذنتان أو ثلاث أو أربع، ولكن مساجد المغرب ليس لها إلا مأذنة واحدة.

وخير مثال لهذه المنارات منارة الكتيبة في مراكش. وكانت المحاريب تعلوها قبة فوق مقرنصات، كما كانت وجهات المساجد تفخم في معظم الأحيان بمظلة من الخشب تبرز فوقها



(شكل ٧٣) في إيوان القبلة بجامع تنمل بعد ترميمه

ويمكننا أن نقول بوجه عام إن المساجد في المغرب كانت تتألف من صحن داخلي واسع تحف به البوائك وفي وسطه فسقية. وقد يزين بالنبات والشجيرات كما تكسي جدران الأروقة بالفسيفساء وفي بعض الأحيان بألواح القاشاني.

وأدخل سلطان الموحدين يعقوب المنصور بناء المدرسة في المغرب والأندلس في نهاية القرن السادس الهجري (١٢م). ولكن المدارس في تلك البلاد ظلت وقفاً على التدريس ولم تؤثر عمارتها على تصميم المساجد أي تأثير. واشتهرت مدينة فاس بكثرة ما شيد فيها من المدارس

على يد بني مرين في القرن الثامن الهجري (١٤م). وكانت كل المدارس في المغرب وقفاً على تدريس المذهب المالكي فلم تكن ثمت حاجة للتفكير في تصميم يساعد على جمع الطلاب لغير هذا المذهب. وكان تصميم المدارس محققاً للغرض المادي منها، فكانت تشتمل غالباً على عدة غرف للطلاب وعلى قاعة كبيرة للدرس. وكان بناء المدرسة من طابقين وفي وسطه صحن مكشوف فيه فسقية أو حوض ماء. وكانت بعض المدارس متصلة بالمساجد المجاورة لها، بينما كان البعض الآخر مستقلاً وله محرابه ومنارته. والواقع أن أهم ما في المدارس المغربية إنما هو ما فيها من زخارف غنية.

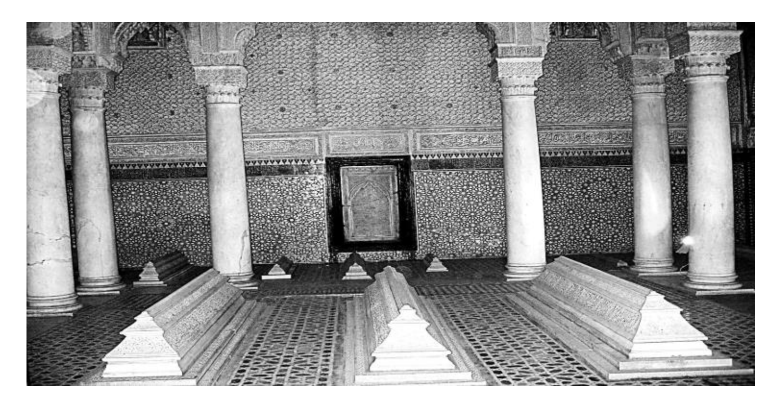
ومن ضروب العمائر المغربية المتصلة بالمدرسة الزاوية. وكانت تبنى لتعليم أتباع طريقة من الطرق الدينية إلى جانب ضريح ولي من أولياء الله، فكانت تجمع بين المدرسة والضريح والخانقاة.

وانتشرت في بلاد المغرب قبور الأولياء، ومعظم القائم منها حتى الآن لا يرجع إلى قرون مضت؛ ولكن يظهر من أسلوب بنائه وقبته أنه منقول عن قباب أو أضرحة أقدم عهداً. وأكثر أنواع هذه القبور انتشاراً يوجد في قرافات المدن وعلى مقربة من أبوابها. ويتألف من قبة نصف كرية على قاعدة مكعبة، وقد تفصلهما رقبة تقوم عليها القبة. وقد تكون جدران القاعدة مفتوحة من الجوانب بوساطة عقود على هيئة حدوة الفرس.

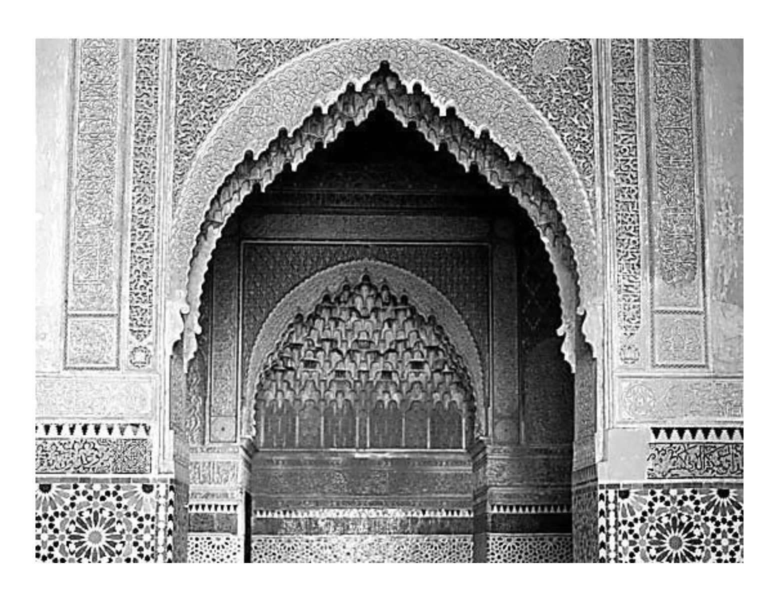
ولم تكن قبور الأمراء مختلفة كل الاختلاف عن قبور الأولياء؛

ولكنها كانت أكثر فخامة. وقد اختفت قبور ملوك غرناطة، وكذلك قبور ملوك بني مرين في فاس فلم يبق منها إلا أطلال مبعثرة. ولكن قبور الإشراف السعديين في مراكش لا تزال قائمة. وهي ترجع إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦-١٧م) وتتألف من صحن وعدة أضرحة وتمتاز بزخارفها الفنية (شكل ٧٤، ٧٥).

أما العمائر المدنية فقد كان نصيبها من العناية ضئيلاً في عصر المرابطين؛ إذ كانوا كما ذكرنا أهل بساطة وتقشف وحروب. وكان مقرهم في مراكش يسمى دار الأمة؛ ولكن لم يكن له شأن كبير من الناحية المعمارية. وكذلك انصرفت عناية الموحدين إلى العمائر الدينية أكثر من القصور، فلا عجب إن كنا لا نعرف عن قصورهم شيئاً، اللهم إلا بعض الأطلال من مقرهم في أشبيلية.



(شكل ٧٤) في ضريح الأشراف المديين في مراكش



(شكل ٧٥) زخارف جصية في ضريح السعديين بمراكش من القرن ١٠هـ (١٦م)

ولكن وصل إلينا مثال فاخر من قصور ملوك الأندلس. هو قصر الحمراء. واسم "الحمراء" مشتق من "بني الأحمر" وهم بنو نصر الذين كانوا يحكمون غرناطة بين عامي ٦٢٩ و ٨٩٧هـ (١٢٣٢-١٤٩٢م)، وقيل أيضاً أن أصله التربة الحمراء التي يمتاز بها التل الذي شيد عليه القصر. وقيل كذلك إن جزءاً من القلاع المجاورة لقصر الحمراء كان يعرف منذ نهاية القرن الثالث الهجري (٩م) باسم "المدينة الحمراء".

ومهما يكن من الأمر فقد بدأ تشييد هذا القصر في القرن السابع الهجري (١٣م) وترجع بعض أجزائه إلى القرن التاسع، ولكن معظمها يرجع إلى القرن الثامن (١٤م)



(شكل ٧٦) صحن السباع بقصر الحمراء

وينسب إلى يوسف الأول بين عامي ٧٣٣ و٧٥٥هـ (١٣٣٣و ١٣٥٤) ومحمد الخامس بين عامي ٧٥٥ و ٧٦٠هـ (١٣٥٤-١٣٥٩م). وقوام هذا القصر ثلاثة أقسام: الأول هو "المشور" الذي يعقد فيه الملك مجلسه ويصرف أمور دولته ويسمع ظلامات رعاياه، والثاني قسم الاستقبالات الرسمية ويشمل الديوان وقاعة العرش، والثالث قسم الحريم ويضم المساكن الخاصة بالملوك ونسائهم.

ومن أبدع أجزاء هذا القصر حوش الريحان وتطل على فسقية هذا الحوش قاعة العدل وقاعة السفراء الداخلة في برج قمارش (شكل ١٣). ويتصل بهذا الجزء من القصر صحن السباع (شكل ٧٦). وهو أوسع ما في القصر شهرة. وقد بني في منتصف القرن الثامن الهجري (١٤م). وفي وسطه فسقية رخامية من عدة أحواض، أكبرها قائم على تماثيل سباع

من الرخام عددها اثنا عشر. وليست هذه السباع متقنة الصناعة، وإنما هي محورة عن الطبيعة، شأن الفنون الإسلامية في تصوير الكائنات الحية أو تجسيمها.

وأرض الصحن مقسومة أربع مناطق مغطاة بالرمل ونفصلها لوحات من الرخام. وطوله نحو ٢٨ متراً، وعرضه نحو ١٦ متراً. وتحيط به بوائك ذات عقود تامة الدائرة فيها نقوش بديعة ودقيقة، والمساحة التي تعلوها محرمة. وتقوم هذه البوائك على أعمدة ممشوقة وضعت اثنين اثنين أو ثلاثة ثلاثة أو أربعة أربعة. ولا يكاد الوصف يكفي لبيان ما في البواكي والأعمدة من ثروة زخرفية آية في الدقة والإبداع ولا يساويها إلا ما نشاهده في قاعة الاختين (شكل ٧٧) وقاعة بني سراج. وهما القاعتان اللتان تطلان على هذا الصحن.

وهاتان القاعتان غنيتان جداً بزخارف المقرنصات والنقوش النباتية والكتابات العربية. ومن الأجزاء الطريفة في قصر الحمراء المسجد الصغير والحمام. أما المسجد فعمارته وزخارفه تشبه سائراً أجزاء القصر. والحمام فيه غرفة أولى ذات مسطبتين رخاميتين تتوسطهما فسقية رخامية يحيط بها أربعة أعمدة من المرمر تحمل سقفاً، في دوره العلوي شرفات. وهذه القاعة غنية جداً بالنقوش المذهبة والجصية. أما قاعة الحمام الداخلية فبسيطة الزخرفة نسبياً وفيها قبة من الج صبها فتحات للنور مثبت عليها قطع من الزجاج. وفي هذه القاعة حوضان يسير إليهما الماء في أقنية تتصل بالجبل.

ومن أفخم أجزاء القصر قاعة السفراء فإن إبداع الطراز المغربي ممثل في نقوش جدرانها. وفي قبتها الخشبية ذات النقوش المذهبة وفي نوافذها الجميلة.

والملاحظ بوجه عام أن قصر الحمراء ليس له تصميم مقصود وإنما تدل أجزاؤه المختلفة على أنها أضيفت من حين إلى آخر بدون أن تؤلف وحدة كاملة متناسبة التوزيع. وفضلاً عن ذلك فإن الغالب على هذا القصر هو الإسراف في الزخرفة وليست العناية بمثابة البناء، فلا عجب إذا تهدمت بعض الأجزاء وأصلحت أو بني غيرها عوضاً عنها.



(شكل ٧٧) نافذة بقاعة الأختين في قصر الحمراء

وعلى مقربة من قصر الحمراء آثار قصر صغير آخر كان ملوك غرناطة يقضون فيه فصل الصيف وهوجنة العريف أو جنان العريف (جتراليف) وقد يكون المقصود بالعريف هنا المهندس. ويرجع هذا القصر إلى بداية القرن التاسع الهجري (١٤م). ولا تزال بعض أجزائه القديمة قائمة. وهو بستان كبير تتخلله غدران الماء تنحدر إليه من الجبل. وتتدرج حدائقه في ثلاث مناطق كل واحدة أعلى من الأخرى ببضعة أمتار، وقوام كل حديقة منها بحيرة كبيرة مستطيلة من الرخام حولها نافورات الماء. ويشرف على هذا البستان إيوان وقصر صغير للحريم لا يختلفان كثيراً في طراز البناء والزخرفة عما نعرفه في قصر الحمرء (شكل ٧٨).



(شكل ٧٨) ردهة في قصر جنة العريف بغرناطة

ومما يؤسف له أن قصور بني مرين في مراكش وقصور بني حفص في تونس لم يبق منها شيء. ومثلها سائر القصور السلطانية في حواضر بلاد المغرب والأندلس.

ومن العمائر المغربية التي ذاع صيتها في العصور الوسطى المارستان الذي شيده في مراكش أبو يوسف يعقوب المنصور في القرن السابع الهجري (١٣م). وقد اشتهر بعظم مساحته وجمال عمارته وزخارفه فضلاً عن حسن استعداداته الصحية.

وكان بناء الحمامات في الطراز المغربي– كما كان قبل ذلك في الطراز الأموي– متأثراً بأساليب بنائها عند الروما. فكان قوام الحمام قاعة رئيسية لخلع الملابس تقابل الـ **Apodyterium** وفيها قبة تقوم على أعمدة. أما القاعتان الأخريان للماء ذي الحرارة المتوسطة **Tepidarium** والماء الحار **Caldarium** فكان سقف كل منهما على هيئة قبو نصف اسطواني وفيهما فتحات صغيرة ينفذ منها الضوء.

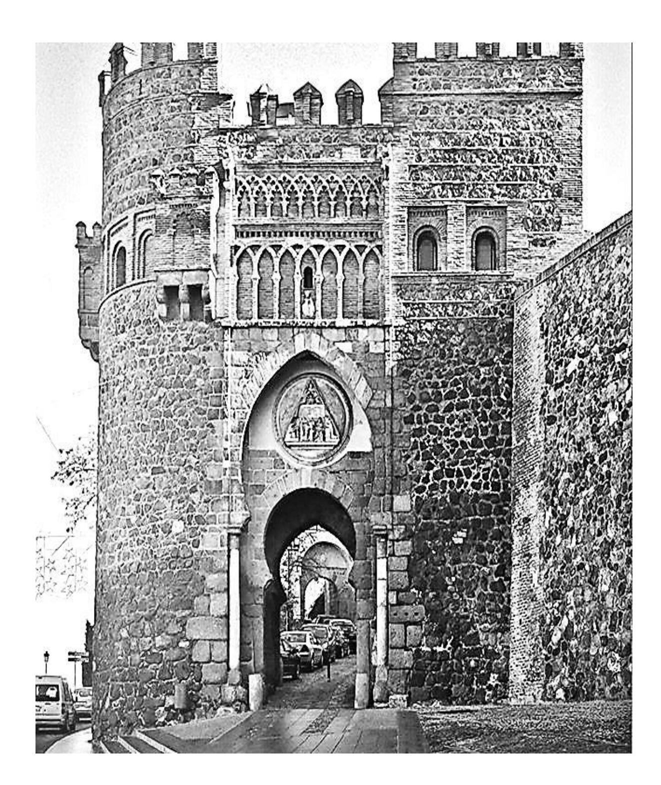
أما الأسواق والقيسريات في الطراز المغربي فكان يضمها حي مستقل على مقربة من المسجد الجامع. ولا تزال بعض أجزائها قائمة في تونس وترجع إلى القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (١٣– ١٤م) وكان سقفها من أقبية طويلة نصف اسطوانية ومصنوعة من الآجر وتحملها أعمدة رشيقة.

أما الأسوار والحصون والقلاع في هذا الطراز فلسنا نعرف منها في عصر المرابطين شيئاً يستحق الذكر. بينما شيدت الأسوار والقلاع في

عصر الموحدين وظلت الأساليب المستعملة في بنائها متبعة طوال الزمن الذي ازدهر فيه الطراز المغربي. فحلت الأبراج المضلعة محل الأبراج المستديرة وزادت العناية بإبراز الأبواب وزخرفتها وقل بناء الجدران بحجارة النحت بينما زاد الإقبال على استعمال الدبش والدقشوم في تشييد الجدران. أما العقد المفضل فكان العقد الحدوي المكسور.

ومن الأسوار التي ترجع معظم أجزائها إلى عصر الموحدين أسوار مدينة تلمسان ومدينة فاس القديمة ومدينة مراكش. وكان لمدينة الرباط سور محصن، نواته رباط– كما يتبين من اسم المدينة– ثم حلت محله قلعة (قصبة) تسقط منحدراتها رأسياً نحو المحيط الأطلسي ولها بابان كبيران بعدهما ردهتان تقوم فوق كل منهما قبة. ولا يزال هذان البابان قائمين إلى اليوم. ولا يزال في مدينة طليطلة جزء من سورها الإسلامي وفيه باب يرجح أنه يرجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري (١١م) ولكن دخلت عليه في العصور التالية إصلاحات جوهرية. ويعرف هذا الباب باسم باب الشمس **Puerta del sol** (شكل ٧٩). وينسب إلى طراز المدجنين الذي سيأتي الكلام عليه.

ومن الأسوار التي ترجع إلى عصر بني مرين في مراكش سور مدينة فاس الجديدة وسور مدينة شلا في ضواحي الرباط بمراكش. على أن أعظم تلك الأسوار شأناً سور المحلة المنصورة التي شيدت على أبواب مدينة تلمسان بين عامي ٦٩٩ و٧٠٢هـ (١٢٩٨– ١٣٠٢م).



(شكل ٧٩) باب الشمس **Puerta del Sol** في طليطلة

على أن أول ما يجب ملاحظته في الطراز المغربي هو الإسراف في زخرفة العمائر. ولم يظهر هذا الإسراف في عصر الموحدين ظهوراً تاماً، وإنما كان واضحاً كل الوضوح في عمائر القرن الثامن الهجري ١٤م). وهي العمائر التي تعرف أحياناً باسم طراز الحمراء، لأن المعروف أن الفنانين كانوا يستقدمون من غرناطة إلى سائر المدن الأندلسية والمغربية فنقلوا إليها الأساليب الفنية التي عرفوها في قصر الحمراء. والعنصر الفني الأول في هذا الطراز الذي ينسب إلى قصر الحمراء هو تغطية المساحات بالزخارف التي بلغت في الغنى والدقة والتنويع حداً يستحق الإعجاب. وكانت كل العناصر المعمارية الأخرى ثانوية بالنسبة إلى تلك

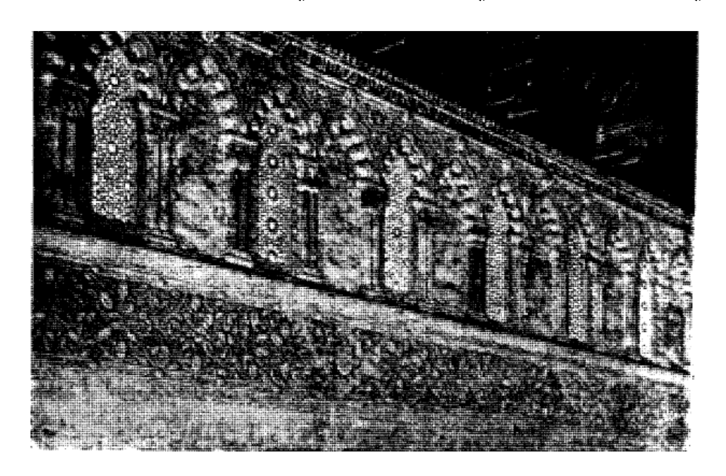
الزخارف الدقيقة ولا سيما ما كان منها محفوراً في الجص أو مصنوعاً منه. وكان للمقرنصات شأن عظيم في زخارف هذا الطراز، كما امتازت أيضاً بتكرار شارة ملوك غرناطة- وهي عبارة "لا غالب إلا الله"- وبعض الزخارف الكتابية بالخط الكوفي ذي الحروف المتشابكة والمعقودة.



(شكل ٨٠) منظر داخلي في كنيسة مارية البيضاء أو الكنيس اليهودي في طليطلة

ومن الأساليب الفنية المتصلة بالطراز المغربي طراز المدجنين **Mudeiar**. والمدجنون هم المسلمون الذين عاشوا في المدن الإسبانية بعد أن استردها المسيحيون. وعمل الفنانون من أولئك المسلمين على الاحتفاظ بقسط وافر من أساليبهم الفنية الموروثة ولكنهم أدخلوا عليها بعض التعديل المناسب لذوق الحكام المسيحيين. ولما كان سقوط

المدن الإسبانية في يد المسيحيين حدث في أوقات مختلفة فإن طراز المدجنين غير مقيد بفترة معينة ولكنه يمثل مرحلة في تطور الفن الإسباني من الطراز المغربي إلى الطراز التي سادت منذ عصر النهضة.



(شكل ٨١) زخارف الجدران في كنيس الانتقال بمدينة طليطلة

ومن أبدع العمائر التي تنسب إلى عصر المدجنين في طليطلة كنيسان لليهود لا يزالان قائمين إلى اليوم. ويرجع أقدمهما إلى نهاية القرن السادس الهجري (١٢م) ويعرف اليوم باسم كنيسة مارية البيضاء **Santa Maria la Hlanca** لأنه أصبح كنيسة مسيحية في القرن التاسع الهجري (١٥م). وقوام هذا الكنيس قاعة كبيرة ذات أعمدة قواعدها مزينة بالقاشاني (الزليج) وتقوم عليها عقود حدوية (شكل ٨٠) تجعلها كبيرة الشبه بالمساجد التي شيدت في عصر الموحدين. أما الكنيس الآخر فيرجع إلى النصف الثاني من القرن الثامن الهجري (١٤م) ويعرف باسم كنيس الانتقال **Sinagoga del Transito** وقوامه قاعة طويلة تمتاز بطلائها الجصي ذي الزخارف التي تجمع بين الرسوم

والعناصر المعمارية الإسلامية والقوطية فضلاً عن الكتابات العبرية (شكل ٨١).

وبعد أن سقطت قرطبة في يد المسيحيين أصبح المسجد الجامع كنيسة وأضيفت إليه بعض العناصر المعمارية وشيد له مدخل رئيسي جديد وتظهر في كل هذه الإضافات الجديدة الزخارف والأساليب الفنية التي نعرفها في طراز قصر الحمراء، والتي تبدو واضحة في بناء من أجمل العمائر التي تنسب إلى طراز المدجنين وهو القصر Alcazar المشهور في إشبيلية (شكل ١٤).

العمائر في الطراز الصفوي

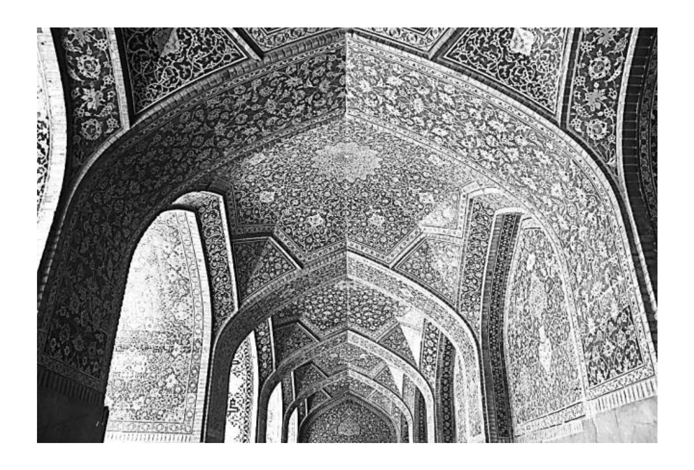
استطاع الشاه إسماعيل أن يقبض على زمام السلطة إيران وأن يؤسس فيها سنة ٩٠٧هـ (١٥٠٢م) لأسرة الصفوية، نسبة إلى الشيخ صفي الدين أحد الأولياء في مدينة أردبيل. وهي أولى الأسرات التي أصبح المذهب الشيعي في عهدها المذهب الرسمي للدولة الإيرانية. وكان طبيعياً ألا يتركها العثمانيون- وهم أبطال الجنس التركي والمذهب السني- آمنة في أملاكها المترامية الأطراف؛ فقامت بين العثمانيين والإيرانيين حروب، انتهت باستيلاء الترك على الجزء الغربي من أملاك الدولة الصفوية؛ واضطر الإيرانيون إلى أن يقيموا داخل حدودهم الطبيعية، وأن يعنوا بتقاليدهم الوطنية القديمة فيبعثوا في البلاد نهضة إيرانية حقة، وصلت بها في الميدان الثقافي إلى ذروة تقدمها، ولاسيما في عصر الشاه عباس الأكبر.

وقد زاد عدد المراكز الفنية في إيران، وكانت تبريز عاصمة الأسرة في البداية؛ فعمل فيها أعلام الخطاطين والمذهبين والمصورين والمجلدين. وأثر نشاطهم في ميادين فنية أخرى، فامتد نفوذهم إلى تصميم الفسيفساء الخزفية التي كانت تزين جدران العمائر وقبابها. ثم نقل الشاه عباس مقر الحكم إلى أصفهان في نهاية القرن العاشر الهجري (١٦م) وعنى بتجميلها وإقامة الطرق المعبدة، فأصبحت هذه المدينة من أزهر مدن الشرق.

على أن خلفاء الشاه عباس لم يلبثوا أن انصرفوا إلى الاستبداد الخلافة، فاستطاعت الدولة العثمانية أن تحتل إقليم العراق، وكان من أملاك الصفويين إلى سنة ١٠٤٨هـ (١٦٣٨م)، ثم استولى السلطان العثماني مراد الرابع على بغداد وضم بلاد العراق إلى الدولة العثمانية، بعد أن قامت فيه على يد الإيرانيين أضرحة فخمة لكبار رجال الشيعة.

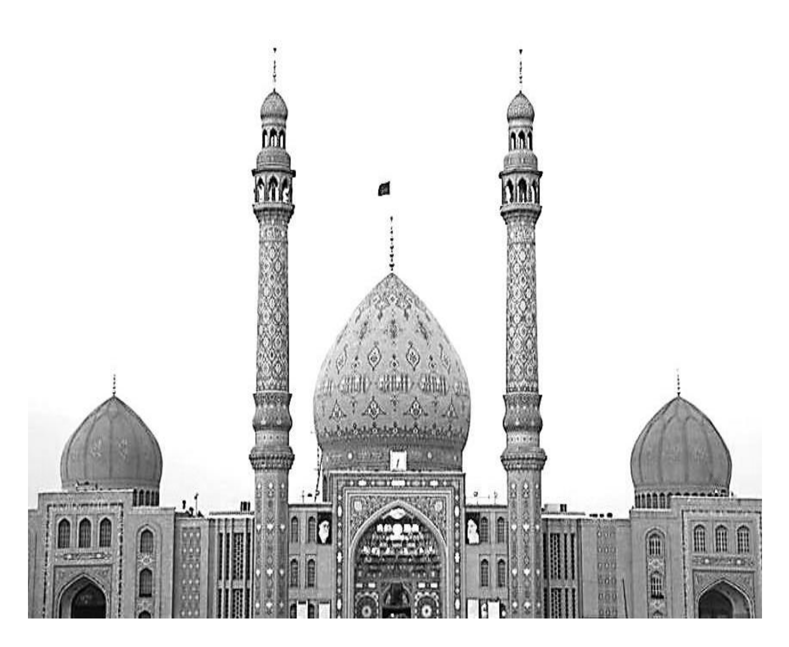
وأخذت عوامل الضعف تدب في الدولة الصفوية. ثم ثار عليها الأفغان في عهد الشاه حسين وهزموه سنة ١١٣٥هـ (١٧٢٢م) وسقطت أصفهان في يدهم. فكان هذا الحادث إيذانا بسقوط الصفويين، وإن كان بعض أمرائهم ظلوا بعد ذلك يحكمون نحو عشر سنين في إقليم مازندران جنوبي بحر قزوين.

وكانت العناية كبيرة ببناء الأضرحة في العصر الصفوي، فتعددت أشكالها. وانتشر في غربي إيران نوع، قوامه ردهة يليها بناء طويل تعلوه قبة. بينما ذاع في شرقيها نوع آخر، قوامه بناء مثمن الشكل.



(شكل ٨٢) منظر في مسجد الشاه بأصفهان من القرن ١١هـ (١٧م)

ومن أبدع العمائر التي تنسب إلى الطراز الصفوي ضريح وجامع الشيخ صفي الدين بأردبيل وقد بدئ في تشيده في نهاية القرن العاشر الهجري (١٦م) وتم في منتصف القرن التالي. ويتألف هذا الضريح من مدخل ضخم تليه حديقة مستطيلة توصله إلى المباني التي تحيط بفناء داخلي، يقع إلى يساره الجامع القديم. وهو مثمن الشكل فيه ستة عشر عموداً من الخشب وفيه حنيات للنوافذ ولا محراب له وإنما تقع القبلة في اتجاه مدخله. وإلى يمين الفناء ضريح الشيخ صفي الدين وبجواره بهو من الآجر، في جانبه الأيسر عقد كبير مدبب تعلوه حلية من المقرنصات؛ وفي البهو عدد من النوافذ، فوقها وتحتها زخارف من الفسيفساء الخزفية. وإلى جانب الضريح بناء ذو قبة فوق عنق منخفض. وهو قصر الصيني أو البورسيلين (جيني خانة)، الذي شيد في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) لتحفظ فيه مجموعة الخزف التي يفخر بها الضريح. وكانت جدران هذا البناء مغطاة بخزانات خشبية فيها رفوف وطاقات مختلفة الشكل والحجم توضع فيها الأواني الخزفية الثمينة.



(شكل ٨٣) مسجد في مدينة قم بإيران

ومن أفخم المساجد الصفوية مسجد الشاه في أصفهان؛ فهو يمتاز بامتداده وضخامته (شكل ١٧) وجمال تخطيطه وغنى زخارفه الداخلية (شكل ٨٢)، على الرغم من أن إيواناته الثلاثة غير متصلة، مما يفقد البناء شيئاً من الارتباط والتماسك. ومنها أيضاً مسجد كبير في مدينة قم (شكل ٨٣).

أما المدارس الإيرانية في العصر الصفوي فأعظمها مدرسة مادرشاه في أصفهان. وقد شيدت في عصر الشاه سلطان حسين في بداية القرن الثاني عشر الهجري (١٨م). وقوامها صحن مستطيل حوله أربعة إيوانات في طابقين، ويضم كل إيوان عدداً كبيراً من القاعات. وفي إيوان القبلة قاعة كبيرة عليها قبة (شكل ٨٤).

وأقيمت لأئمة الشيعة أضرحة عظيمة في العراق ولاسيما في كربلاء والنجف وسامرا. وكلها من طراز العمائر الصفوية ولا تزال إلى اليوم مقصد الحجاج من الشيعة. ومن تلك الأضرحة مشهد الكاظمين في بغداد. وقد أتمه الشاه إسماعيل الصفوي في بداية القرن العاشر الهجري (١٦م).



(شكل ٨٤) قبة مدرسة مادرشاه بأصفهان، مؤرخة من سنة ١١٢٦هـ (١٧١٤م)

وكانت العمائر الدينية في العصر الصفوي تحلى بالفسيفساء الخزفية ذات الألوان الجميلة ورسوم الزهور والفروع النباتية البديعة مما أكسبها طابعاً خاصاً تجلى فيه ما للإيرانيين من ذوق جميل وغرام بالفن

ودراية بما للألوان الهادئة المؤتلفة من سحر وجاذبية.

على أن الطراز الصفوي عني على الخصوص بالقصور وبتخطيط المدن وتشييد المرافق العامة. ويتجلى ذلك في أصفهان، التي عمل الشاه عباس الأكبر وخلفاؤه على تجميلها بالعمائر الفخمة التي تحيط بميدانها المتوسط "ميدان شاه"، فضلاً عن الحدائر والأشجار المغروسة في الطرقات الطويلة المعبدة، مما جعل تلك المدينة آية في الحسن والنظام، كما يظهر من وصف الرحالة الفرنسي جان شاردان Jean Chardin (١٦٤٣– ١٧١٣) الذي زارها في عصرها الذهبي، وأعجب بقصورها الأنيقة المشيدة في الحدائق الفنا ذات الفسقيات الجميلة.

وكانت القصور الصفوية صغيرة وقوام معظمها قاعة كبيرة عظيمة الارتفاع تحف بها قاعات صغيرة للسكنى في طابقين. ومن أشهر تلك القصور قصر جهل ستون وقصر هشت بهشت وقصر آيته خانه، وقد وصف الأوربيون الذين زاروا إيران في ذلك العصر ما شاهدوه من قصور، فأطنبوا في ذكر ما فيها من أدلة الترف والنعيم وحسن الذوق وذكروا سقوفها الدقيقة واللوحات المصورة على جدرانها والأثاث الفاخر في قاعاتها، وأشاروا إلى القاعات التي كانت تهيأ في جدرانها طاقات لوضع الأواني الخزفية الجميلة، على نحو قصر الصيني في ضريح الشيخ صفي الدين بأردبيل.

وكان أعلام المصورين فيما بين القرنين التاسع والحادي عشر بعد

الهجرة (١٥-١٧م) يستخدمون أحياناً في زخرفة جدران القصور وسقوفها بالصور والرسوم. وفضلاً عن ذلك فقد استعملت المرايا والمنسوجات النفسية في تزيين الجدران. وصنعت النوافذ الصغيرة من الخشب أو المعدن، وزينت بالرسوم الهندسية وملئت بالخزف أو الجص والزجاج. أما الزخارف فقد أقبل الفنانون على زخرفتها بالصور والرسوم على "اللاكيه".

وكان جدران القصور في القرن الثاني عشر الهجري ١٨٠م) تزين بلوحات زيتية كبيرة تغطي الإطارات أو البانوهات التي تناسبها على الجدران. وكانت الأساليب الفنية في نقش هذه اللوحات تشهد بتأثرها بالأساليب الفنية الغربية والهندية وكانت تكثر في موضوعاتها رسوم الزهور والفاكهة والفسقيات والمناظر الطبيعية. وقد ظن بعض مؤرخي الفنون أنها كانت بريشة فنانين غربيين من ذوي المواهب العادية راحوا إلى إيران ليظهروا فيها بدلاً من العيش في بلادهم وتحمل منافسة ليسوا أهلاً لها؛ ولكن هذا القول مردود إلى حد كبير بوجود إمضاءات مصورين إيرانيين على بعض هذه اللوحات. ومن ذلك عشر لوحات في مجموعة المرحوم الدكتور علي إبراهيم باشا بالقاهرة. وهي بالزيت ومساحة كل منها ١٨٥× ٢٦٠ سنتيمترا أو أكثر بقليل وبعضها مؤرخ سنة ١١٤٠هـ (١٧٢٨م) وعليه إمضاء المصور زين العابدين.

وقد وصل الصناع الفنانون في إيران فيما بين القرنين العاشر والثاني عشر بعد الهجرة (١٦- ١٨م) إلى الإبداع في استخدام الزخارف

الجصية في القصور والبيوت وإلى تلوينها في دقة وتنوع فأصبحت تشبه رسوم الصور والصفحات المذهبة في المخطوطات التي تنسب إلى ذلك القصر.

وعنى الصفويون بتشييد الأسواق والخانات في المدن الكبرى والطرقات التجارية الرئيسية. ومن الأسواق الإيرانية الشهيرة أسواق إصفهان وشيراز وقاشان.

العمائر في الطراز الهندي المغولي

بعد أن فتح المسلمون جزءاً كبيراً من الهند تقلص نفوذهم فيها ولم يبق لهم إلا الجزء الغربي، إلى أن أتيح للإمبراطور بابر حفيد تيمورلنك أن يمد سلطانه وأن يفتح دهلى وأجرا سنة ٩٣٣هـ (١٥٢٦) فأسست على يديه إمبراطورية المغول الهندية التي حكمت الهند بين عامي ٩٣٣ و١٢٧٥هـ (١٥٢٦-١٨٥٧).

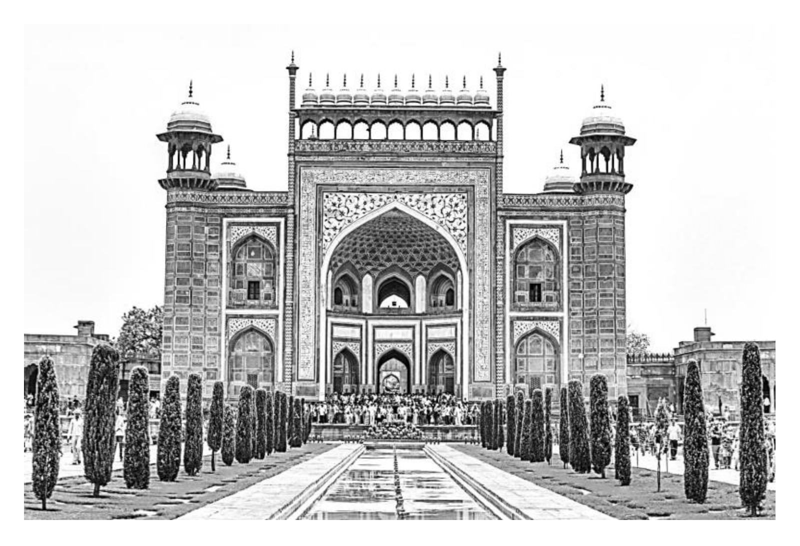
وقد نشأ في ظل هذه الأسرة الطراز الهندي الإسلامي. وقوامه الأساليب الفنية الهندية القديمة وما دخل عليها من أساليب فنية في العصر الإسلامي. وقد تأثرت الهند الإسلامية بالطرز الإيرانية تأثراً كبيراً حتى رأى كثير من مؤرخي الفن أن الأساليب الفنية الإسلامية في الهند منذ عصر الهنود المغول جزء من الطراز الصفوي الإيراني. ولكن الواقع أن العمائر التي قامت في الهند فيما بين القرنين العاشر والثاني عشر بعد الهجرة (١٦- ١٨م) احتفظت بظواهر معمارية خاصة وتطورت تطوراً مستقلاً عن العمائر الإيرانية.

وقد امتاز عصر الأباطرة أكبر وجهاً نجير وشاه جهان بازدهار فن العمارة وسائر الفنون. وكانت العاصمة "أجرا" ثم "فتح بورسكرى" ثم لاهور ثم دهلي.

وامتازت العمارة الهندية الإسلامية بالأضرحة الضخمة. وأشهرها تاج

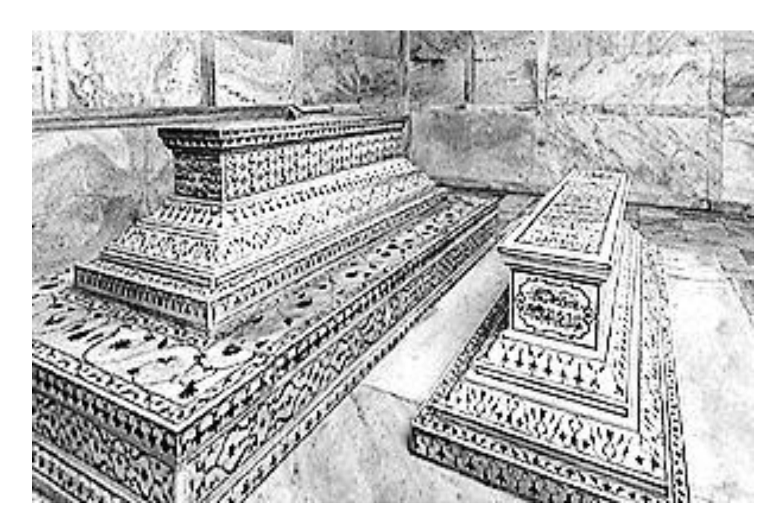
محل الذي شيده الإمبراطور شاه جهان في أجرا لزوجته ممتاز محلى (شكلي ٨٥ و٨٦) بين عامي ١٠٣٩ و١٠٥٨هـ (١٦٣٠-١٦٤٨م)، ويقع في حديقة كبيرة على نهر جمنة وعليه كسوة من المرمر يتباين لونها مع لون العمائر المجاورة له وهي من الحجر الرملي الأحمر. وتبدو التأثيرات الإيرانية في واجهة هذا الضريح. أما بشكل القبة وإمالة الأركان وهيئة الأبراج الأربعة والتفاصيل المعمارية والزخرفية داخل الضريح فعليها كلها الطابع الهندي الواضح. ومن العجيب أن في هذا الضريح دقة في النسب المعمارية وجمالاً في العناصر وفخامة في المظهر، مما جعل بعض مؤرخي الفن من الأوربيين يظنون أن الذي أشرف على تصميمه وبنائه مهندس أوربي. كأن التوفيق إلى مثل هذا النجاح المعماري وقف على الأوربيين!!

ومن الأضرحة الهندية المشهورة ضريح محمود عادل شاه في بيجابور ويرجع إلى نحو سنة ١٠٧٠هـ (١٦٦٠) ويمتاز بأن أبراجه الأربعة متصلة تماماً بجدران البناء وفي كل منها سبع طبقات من النوافذ تخفف قليلاً من ضخامة القبة التي يبلغ قطرها نحو ثمانية وثلاثين متراً.



(شكل ٨٥) تاج محل بمدينة أجرا

أما المساجد الهندية في هذا الطراز فقد امتازت بامتداد مساحتها وبانفصال أجزائها بعضها عن بعض حتى يكاد ذلك يفقدها شيئاً من الوحدة والتماسك. ومن أشهر تلك المساجد الجامع الكبير في بيجابور ويرجع إلى منتصف القرن العاشر الهجري (١٦م). وقوامه قاعة كبرى عليها قبة كبيرة وحولها قباب صغيرة فوق أركان القاعة. وتمتاز معظم المساجد الهندية بمداخلها الكبيرة التي تبدو كأنها أبنية قائمة بذاتها. وكان بعضها يشيد على ربوة منبسطة كما نرى في مسجد الجمعة بدهلى وهو مسجد عظيم الامتداد جميل النسب (شكل ١٨) وله مدخل كبير ذو ثلاث طبقات وردهة يحف بها منارتان رشيقتان وخلفها حرم المسجد، تعلوه قبة بصلية كبيرة يحف بها قبتان أصغر قليلاً منها، وبلاط هذا الحرم من الرخام الأبيض والأسود.



(شكل ٨٦) قبر ممتاز محل في داخل تاج محل بمدينة أجرا

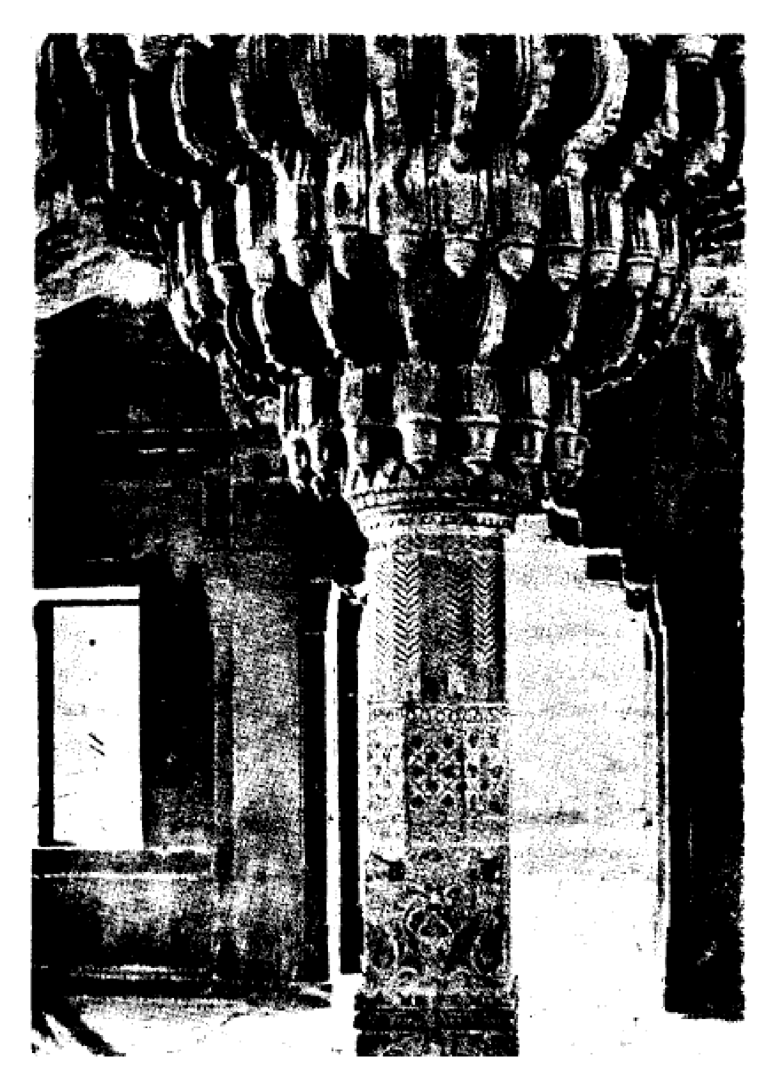
وأسس الإمبراطور أكبر عاصمة جديدة هي فتح بورسكري. وكان يحيط بها من ثلاث جهات سور كبير طوله خمسة كيلومترات، وتطل من الجهة الرابعة على بحيرة صناعية. وشيدت

فيها قصور فخمة ودور للحكومة ومساجد وأسواق. وكان مسجدها الجامع من الرخام النقي الناصع البياض. ولكن حدث أن انتقلت الحكومة بعد ذلك إلى لاهور ودب الخراب إلى فتح بورسكري، فظلت من العمائر الأثرية غير المستعملة إلى وقتنا هذا. ويبدو من مباني هذه المدينة أنه لم يراعى في تخطيطها وحدة عامة وإنما شيد كل بناء منها مستقلاً عن غيره. ومن هذه المباني "الديوان العام" وقوامه خمس طبقات مدرجة تضيق كلما ارتفعنا. ومنها "الديوان الخاص" للاستقبالات الملكية الخاصة وهو بناء مربع من طابقين له أربعة أبواب وأعمدة تعلوها مقرنصات تحمل السقف (شكل ٨٧). وتبدو من الخارج في أركان البناء

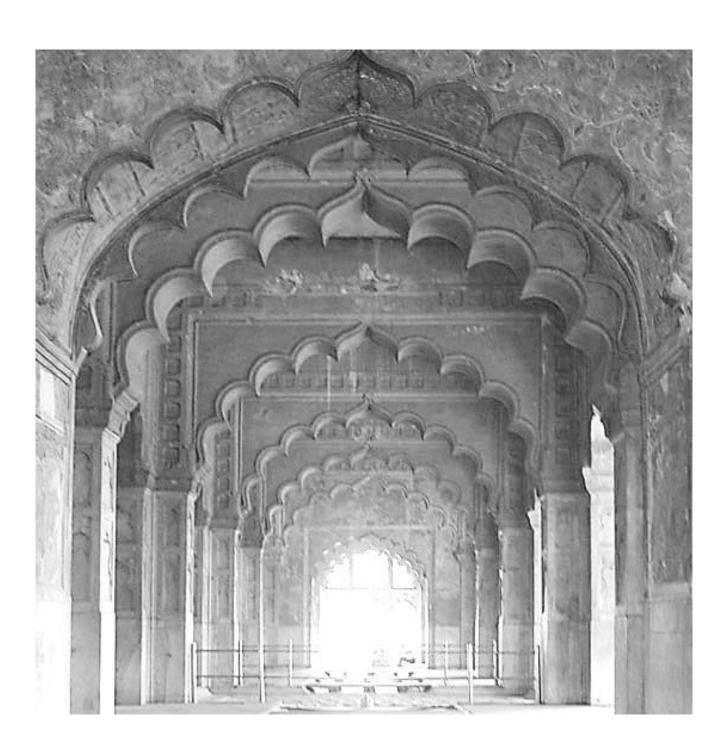
أربع قباب صغيرة. وقد كانت هذه الظاهرة المعمارية الأخيرة من مميزات القصور الهندية بوجه عام.

ومن آثار الإمبراطور أكبر قلعة أجرا المشيدة بالحجر الرملي الأحمر ولعل أعظم أجزائها الباب الكبير المعروف باسم باب دهلي. ويبدو في بناء هذه القلعة الجمع بين الأساليب الفنية الإيرانية والأساليب الهندية المحلية.

وترجع إلى عصر الإمبراطور شاه جهان (١٠٣٧- ١٠٦٨هـ، ١٦٢٨- ١٦٥٨) أعظم العمائر وأحسنها ذوقاً. وحسبنا أن الرحالة الألماني البرت مندلزلو **Albert Mandelslo** الذي زار الهند سنة ١٦٣٨ أعجب بمدينة أجرا أشد إعجاب- ولم تكن دهلي الجديدة قد شيدت بعد- وأشار إلى نظافة طرقها واتساعها وإلى أن بعضها كان مغطى بالأقبية بالرغم من طوله. وكتب أن كل نوع من التجارة كان له شارع أو حي خاص، وأن المدينة كانت تضم ثمانين خاناً للتجار الأغراب كان معظمها ذا ثلاث طبقات وكان يتبع كلا منها عدد من المخازن والاصطبلات. وأحصى هذا الرحالة سبعين مسجداً كبيراً ونحو ثمانمائة حمام في المدينة كما شاهد فيها وفي ضواحيها عدداً كبيراً من قصور الأعيان والراجات، وأعظمها القصور الإمبراطورية المحصنة بخندق فوقه قنطرة متحركة.



(شكل ٨٧) في الديوان الخاص بمدينة فتح بورسكري



(شكل ٨٨) بهو في القصر الامبراطوري بمدينة دهلي

ثم شيد الإمبراطور شاه جهان مدينة دهلي الجديدة أو "شاه جهان آباد" وكانت هذه الضاحية الجميلة تبدو كأنها قلعة بسبب سورها الخارجي المرتفع ذي البرجين الكبيرين والبابين العظيمين المطلين على نهر جمنه. وأقام الإمبراطور قصره الفخم في هذه الضاحية وحوله سائر البيوت والقصور في المدينة على هيئة هلال. ومن أبدع أجزاء هذا القصر "الديوان الخاص" وله سقف منبسط على أكتاف مربعة وعقود مفضضة (شكل ٨٨).

وكان الإقبال عظيماً، في عصر الإمبراطور أكبر، على استعمال الحجر الرملي الأحمر في تشييد العمائر الكبيرة. ثم فضل الفنانون بعد

ذلك الألوان الهادئة نسبياً فغطيت الأحجار بطبقة من الجص المزخرف بالرسوم المنقوشة بالألوان. وذاع في القرن الحادي عشر الهجري (١٧م) أسلوب جديد قوامه كسوة الجدران بالمرمر كما انتشرت النوافذ والأسوجة الدقيقية المصنوعة من المرمر المفرغ على نحو ما نرى في "تاج محل" (شكل ٨٦). وعرفت أساليب أخرى مثل تغطية الجدران بطبقة من المرمر المطعم بأحجار نفيسة أخرى كما ترى في قاعة الاستقبال بقصر دهلي، ومثل رسم الموضوعات الزخرفية المختلفة بوساطة قطع من الزجاج المتعدد الألوان على أرض من الجص. ولكن الملاحظ بوجه عام أن الفنانين الهنود لم يقبلوا على كسوة الجدران بلوحات القاشاني.

العمائر في الطراز العثماني

في بداية القرن الثامن الهجري (١٤م) أغار المغول على دولة السلاجقة في آسيا الصغرى وأفلحوا في القضاء عليها، وأفاد من ذلك عثمان بن أرطغرل جد الأتراك العثمانيين، فاستقل بالمقاطعة التي كان السلاجقة قد أقطعوا أباه إياها. وهكذا قامت الدولة العثمانية. وعملت بعد ذلك على مد سلطانها في آسيا الصغرى ثم في البلقان، فسقطت غاليبولي ثم أدرنة وتقدم العثمانيون في أراضي البلغار والصرب ووصلوا إلى نهر الطونة بعد التغلب على كل الجيوش المتحالفة التي أرادت الوقوف في سبيلهم. ثم توجوا انتصاراتهم بفتح القسطنطينية سنة ٨٥٧هـ (١٤٥٣م) وقضوا بذلك على الدولة البيزنطية وتم لهم إخضاع البوسنة والصرب والمورة وألبانيا والقرم فأصبحت شبه جزيرة البلقان جزءاً من امبراطوريتهم العظيمة.

ثم اتجه العثمانيون في فتوحاتهم إلى الشرق والجنوب فبسطوا سلطانهم على بلاد الجزيرة والشام ومصر وما لبثوا أن اتخذوا لقب الخلافة الإسلامية وخضعت لهم جزيرة العرب وامتد نفوذهم إلى شمالي أفريقية. وزادت هيبة الدولة العثمانية وازدهرت الفنون فيها.

ولكن دب الضعف إلى هذه الإمبراطورية من نهاية القرن الثاني عشر الهجري (١٨م). وعمل الروس على الإفادة من ذلك بحماية الشعوب المسيحية الأرثوذكسية التي كانت تخضع للأتراك في البلقان وبالسعي

للاستيلاء على القسطنطينية والسيطرة على المضايق للوصول إلى البحر المتوسط. وشهد القرن الماضي تفكك الإمبراطورية العثمانية وزوال سلطانها عن معظم أملاكها الأوربية.

وقد انتشر الطراز التركي في الأقاليم الإسلامية التي فتحها العثمانيون. والظاهر أن الأتراك ساروا على سنة معروفة في البلاد التي فتحوها فكانوا ينقلون إلى استانبول بعض أعلام الصناع والفنانين منها، وينقلون إليها من بلادهم صناعاً وفنانين ليحلوا محلهم. وقد حدث ذلك في مصر، إذ بعث السلطان سليم إلى استانبول نخبة من "أرباب الصنائع من كل فن" ولكن ابن إياس (ج٣ ص ١٢٢) أضاف إلى حديث نقلهم العبارة الآتية: "وقيل إن السلطان سليم شاه لما أخذ من مصر هؤلاء الجماعة أحضر غيرهم من اسطنبول يقيمون بمصر عوضاً عن الذين خرجوا منها. وقيل إن هذه عادة عندهم إذا فتحوا جهة أخذوا من أهلها جماعة يمضون إلى بلادهم ويحضرون من بلادهم جماعة يقيمون في تلك المدينة عوضاً عن الجماعة الذين يأخذونهم".

وطبيعي أن العمائر الدينية العثمانية كانت في بداية أمرها حلقة انتقال من الطراز السلجوقي إلى الطراز العثماني الذي ازدهر في استانبول وانتشر منها إلى سائر أقطار الإمبراطورية العثمانية. ويبدو ذلك جلياً في المساجد التي شيدت في بروسة في القرن الثامن الهجري (١٤م)، وعلى رأسها أولو جامع الذي يرجع إلى نهاية هذا القرن. وقوام تلك المساجد أروقة فيها أكتاف وعليها قباب صغيرة ويدخل النور إلى

المسجد من نوفذ في عنق كل قبة. أما المساجد الصغيرة فكانت تتألف من قاعة كبيرة عليها قبة وتسبق القاعة ردهة مسقوفة.

ولكن عمارة الجوامع الكبرى تأثرت بعد ذلك ببناء أيا صوفيا بعد أن أصبحت مسجداً. ويبدو ذلك واضحاً في المحمدية أو مسجد محمد الفاتح الذي شيد بين عامي ٨٦٧، ٨٧٣هـ (١٦٦٣- ١٦٦٩م) وكان تخطيطه ينسب إلى المهندس اليوناني كريستو دولوس، ولكن هذه النسبة أصبحت موضع شك بعد الدراسات الحديثة في هذا الشأن، ولاسيما أن هذا المسجد- مع تأثره بعمارة أيا صوفيا، وثيق الصلة بكل الأساليب المعمارية التي عرفها الترك منذ العصر السلجوقي، ويستبعد أن يكون مثل ذلك المهندس اليوناني مشبعاً بتلك الأساليب إلى الحد الذي يبدو في تخطيط هذا المسجد. وعلى كل حال فقد قل مهندس "المحمدية" عن عمارة أيا صوفيا نظام القبة وأنصاف القبة والتصميم المتعامد كما أنه صدر المسجد بصحن كبير ذي فسقية ويدور فيه رواق ذو عقود وقباب.

ومن المساجد التركية التي تأثرت بعمارة أيا صوفيا تأثراً كبيراً مسجد السلطان بايزيد الثاني الذي بناه المهندس خير الدين بين عامي ٩٠٦و ٩١٢هـ (١٥٠١- ١٥٠٧م). ولهذا رواقان جانبيان- مثل أيا صوفيا- وعلى كل منهما أربع قباب صغيرة. وله منارتان ممشتوقتان انحدر شكلهما من المآذن السلجوقية.

ولكن العصر الذهبي للعمارة العثمانية كان على يد المهندس سنان في القرن العاشر الهجري (١٦). وقد ولد سنان في نهاية القرن التاسع

الهجري (١٥م) بالأناضول. وذاع صيته في حملة تركية على إقليم ولاخيا، إذ وكل إليه عمل قنطرة كبيرة على نهر الطونة وكان التوفيق حليفه في هذا المشروع. ولكنه منذ ذلك الحين كرس حياته الطويلة للعمارة وأشرف على تشييد شتى الأبنية في استانبول في غيرها من المدن التركية وسائر الأقطار العثمانية. ومات بعد أن نيف على الثمانين ودفن في الضريح الذي كان قد أعده لنفسه بجوار جامع السليمانية الذي يعد أبدع منشآته. ولاشك في أنه طبع عصره بطابع نبوغه وأساليبه في العمارة. وتتجلى مراحل نشاطه في ثلاث عمائر تمثل نشأته الفنية ثم شبابه ثم اكتمال نبوغه. وهي مسجد شهزاده ثم مسجد السلطان سليمان (السليمانية) باستانبول وأخيراً مسجد السلطان سليم (السليمية) في أدرنة. فنراه في مسجد شهزاده يتأثر بتخطيط مسجد "المحمدية" ولكنه ينجح في أن يكسب القبة وداخل المسجد طابعاً من الرشاقة وجمال النسب. أما في السليمانية فإنه يتأثر بتخطيط أيا صوفيا وألبايزيدية. وتضم السليمانية صحناً تم المسجد نفسه (شكل ٨٩) ثم حديقة فيها تربة، ويجمعها كلها سور واحد تقوم حوله المباني التابعة لها كالمدرسة والحمامات مطعم الفقراء والمكتبة. ويمتاز المسجد نفسه بالاكتفاء بقبة رئيسية كبرى يحف بها نصفاً قبة أصغر حجماً ويخرج من كل منهما نصف قبة أخرى صغيرة. أما في مسجد "السليمية" في أدرنة فإن سنان أظهر أقصى عبقريته في إقامة القبة الضخمة على ثمانية أكتاف كبيرة وفي الإكثار من النوافذ والفتحات لتخفف من ضغط البناء وثقل مظهره.



(شكل ٨٩) داخل مسجد السليمانية في استانبول

وقد كان لسنان تأثير كبير في تطوره العمارة العثمانية، فقد نسج على منواله المهندسون وظهرت شخصيته في الأجيال التالية. ومن المساجد التي تشهد بهذا الأثر البالغ جامع السلطان أحمد الأول باستانبول. وهو مثال طيب للمساجد العثمانية بل إنه من أجمل مساجد الآستانة وأفخمها. وتدل الكتابة التاريخية المنقوشة على أحد أبوابه على أنه شيد بين عامي ١٠١٨و ١٠٢٥هـ (١٦٠٩– ١٦١٦م). أما مهندسه فهو محمد أغا أشهر المعماريين الترك، بعد سنان باشا وداود أغا. ويقع هذا المسجد جنوبي أيا صوفيا وشرقي ميدان السبق البيزنطي القديم. وله سور مرتفع يحيط به من ثلاث جهات؛ وفي السور خمسة أبواب، ثلاثة منها تؤدي إلى صحن المسجد واثنان إلى قاعة الصلاة. أما الصحن ففناء كبير يسبق المسجد، وتحيط به أربعة أروقة ذات عقود

محمولة على أعمدة من الجرانيت، ولهذا تيجان رخامية ذات مقرنصات وفوقها نحو ثلاثين قبة صغيرة. وفي وسط الصحن ميضأة سداسية الشكل وتقوم على سنة أعمدة. وأكبر الأبواب التي تؤدي إلى الصحن هو الذي يتوسط الجنب الغربي ويظهر فيه التأثير بالأساليب الفنية الإيرانية، والبابان الآخران فأصغر منه ولكنهما من الطراز نفسه. وداخل المسجد مستطيل، طول ضلعيه ٦٤ متراً و٧٢ متراً. وتتوسطه قبة كبيرة محمولة على أربعة عقود مدببة، تتكئ على أربعة أكتاف ضخمة تشبه الأعمدة في شكلها الأسطواني ذي التجاريف ويحف بالقبة أربعة أنصاف قباب، في كل جهة نصف قبة. فضلاً عن أن كل ركن من أركان المسجد مغطى بقبة صغيرة. وتدور في ثلاث جوانب من المسجد ثلاثة أروقة مرتفعة على أعمدة. وفي القباب والجدران عدد وافر من النوافذ يجلب إلى حرم المسجد ضوءاً وافراً يزيده أبهة وفخامة. والجدران مغطاة بالقاشاني الأزرق والأخضر إلى النوافذ العليا. أما المحراب والمنبر فمن المومر وزخارفها فاخرة جداً. ويحف بالمحراب شمعدانان كبيران. وللمسجد ست مآذن عالية وممشوقة (شكل ٢١). ويقال إن السلطان أحمد كان يريد أن يبز مسجده هذا مسجد أيا صوفي، فكان له ما أراد وشيدت لمسجده قبة أعظم من قبة أيا صوفيا. كما يقال إن رجال الدين اعترضوا على اتخاذه ست مآذن لمسجده. وهو عدد لا يسمح به إلا للكعبة الشريفة، فاضطر إلى أن يأمر ببناء مئذنة سابعة للكعبة.

وكثيراً ما كان يلحق بالمساجد الكبيرة التي يشيدها السلاطين "تربة" لأفراد أسرتهم. وكانت هذه التربة قاعة ذات قبة ولكن لم يكن لها في

معظم الاحيان شأن معماري كبير. كما كان يلحق بتلك المساجد أيضاً مكتبة أو مدرسة أو حمام أو مطعم للفقراء أو مستشفى أو خان، وقد مر بنا أن حول "السليمانية" في استانبول عدداً كبيراً من هذه الملحقات.



(شكل ٩٠) في صحن مسجد محمد علي بالقاهرة

ومن أمثلة المساجد التركية الطراز الجامع الذي شيده محمد علي باشا الكبير في قلعة الجبل القاهرة. وقد بدئ في إنشائه سنة ١٢٤٦هـ (١٨٣٠م) على يد المهندس التركي يوسف وشناق: فنسج في تصميمه على منوال تصميم جامع السلطان أحمد في استانبول. ويسبق المسجد من الجهة الغربية صحن مربع تقريباً (٥٣× ٥٤ متراً) تدور حوله أربعة أروقة ذات عقود محمولة على أعمدة رخامية وفوقها قباب صغيرة مغطاة

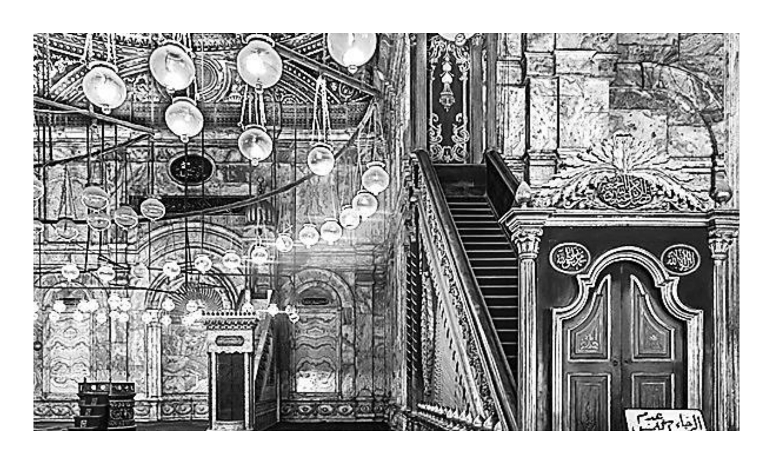
بألواح من الرصاص ومنقوشة من الداخل. وتتوسط الصحن (شكل ٩٠) قبة تقوم على ثمانية أعمدة رخامية تؤلف مثمناً فوقه رفرف ذو زخارف بارزة، وتضم هذه القبة قبة أخرى أصغر منها، وهي مثمنة ومصنوعة من الرخام أيضاً وعليها نقوش بارزة تمثل عناقيد عنب فضلاً عن شريط من الكتابة فيه الآية الكريمة: {يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِذَا قُمْتُمْ إِلَى الصَّلاةِ فَاغْسِلُوا وُجُوهَكُمْ وَأَيْدِيَكُمْ إِلَى الْمَرَافِقِ وَامْسَحُوا بِرُءُوسِكُمْ وَأَرْجُلَكُمْ إِلَى الْكَعْبَيْنِ} [المائدة: ٦] وفيه أيضاً الحديث الشريف "الوضوء سلاح المؤمن".

أم القسم الشرقي من البناء، وهو بيت الصلاة، فمربع (ضلعه ٤١ متراً) تتوسطه قبة قطرها ٢١ متراً وارتفاعها ٥٢ متراً وتحملها أربعة عقود كبيرة على أربعة أكتاف مربعة (شكل ٩١) وتحف بالقبة أربعة أنصاف قباب ونصف قبة أقل ارتفاعاً فوق المحراب. وفي كل ركن من أركان المربع قبة أخرى صغيرة. والقبة الكبيرة وأنصاف القباب محلاة بزخارف بارزة مذهبة. وجدران المسجد والأكتاف الأربعة مغطاة بالرخام إلى ارتفاع ١١ متراً. وخلف الباب الغربي المؤدى إلى الصحن دكة المؤذنين، تحملها ثمانية أعمدة رخامية فوقها عقود. ومحراب المسجد من الرخام أيضاً. والمنبر القديم من الخشب المحلي بالنقوش المذهبة ولكن هناك منبراً رخامياً جديداً أقيم بأمر جلالة الملك فاروق. أما المئذنتان فرشيقتان وارتفاع كل منهما نحو ٨٤ متراً وتقعان في طرق الواجهة الغربية للصحن.

أما العمائر المدنية في الطراز التركي فمنها الخانات. ولم تكن تتبع الأسلوب السلجوقي، بل تطورت من الخانات المملوكية فكان قوامها صحن كبير تحيط به أروقة ذات عقود وتضم قاعات في عدة طبقات وكانت قاعات الطابق الأرضي للمخازن والدواب أما قاعات الطبقات العليا فكانت للسكنى. ومن أمثلة هذه الخانات خان ابيك في بروسة من القرن التاسع الهجري (١٥م). ومنها عدة خانات في استانبول من القرن العاشر. ومنها كذلك خان أسعد باشا في دمشق ويرجع إلى القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) ويمتاز بقبابه الضخمة.

ومن العمائر المدنية التي عنى بها العثمانيون الأسبلة فقد كانوا يشيدونها أحياناً على هيئة أبنية رشيقة غنية بالزخرفة وفي جوانبها تضليعات وتجاويف ونقوش ومقرنصات وزخارف بارزة. ومن أبدع تلك الأسبلة ما شيدة السلطان أحمد الثالث في بعض أحياء استانبول.

أما الأسواق فكانت سلسلة من مربعات على كل منها قبة صغيرة. وكانت الحمامات مشتقة في تخطيطها من الحمامات الكلاسيكية. وأعظم تلك الحمامات حمامات قابلجة في بروسة ويرجع أقدمها إلى القرن الثامن الهجري (١٤م).



(شكل ٩١) داخل مسجد محمد علي بقلعة الجبل في القاهرة

ومما يؤسف له أن القصور القديمة التي شيدها آل عثمان في بروسة وفي أدرنه لم يبق منها شيء. أما السراي القديمة في استانبول فقد كانت منفصلة عن المدينة بسور من الحجر ذيأبراج وأبواب وكانت في البداية تنقسم إلى أجزاء ثلاثة يحيط كل منها بفناء مكشوف. ولكن ما دخل على هذا القصر من تعديل وإضافة غير معالم هذا التقسيم إلى حد ما. ومن أقدم أجزائها "جينيلي كوشك" الذي شيد سنة ٨٧٠هـ (١٤٦٦م) على يد المهندس الإيراني الأصل كمال الدين. وقوام تخطيطة شكل متعامد داخل مربع مع بروز حنية في أحد أضلاع المربع. وتقوم في وسطه قبة وفي أركانه قاعات كبيرة وفي مقدمته بهو ذو أعمدة.

أما البيوت الخاصة فكانت تتألف من عدة طبقات، يضم الطابق الأول منها غرف الاستقبال أما الطبقات الأخرى فلأفراد الأسرة. ولكن دور الأثرياء كانت تتألف من قسمين أو ثلاثة: الأول للاستقبال (سلاملك) والثاني للحريم (الحرملك) وقد يضاف إليهما قسم ثالث

للخدم والملحقات. وكان أهم أجزاء تلك البيوت القاعات المؤلفة من أقسام ثلاثة مرتفعة عن أرض العتبة نحو ثلث متر. وكانت الزخارف والتصميم متأثرة بالطراز المملوكي في مصر والشام. ومن أهم العناصر المعمارية والزخرفية في بيوت العصر العثماني الفسقية في الصحن والقاعات الواسعة ذات السقوف الخشبية المرتفعة والمحلاة بالزخارف الهندسية والنباتية المصبوغة والخزانات والكسوات الخشبية وعليها أبيات الشعر وزخارف الفسيفساء الرخامية والزخارف المؤلفة من الأحجار المتعددة الألوان.

والملاحظ في زخرفة العمائر العثمانية بوجه عام أنها مشتقة إلى حد كبير من زخرفة العمائر السلجوقية، ولكن التطور فيها واضح. فإن وجهات العمائر فقدت في الطراز العثماني ما كان لها من الأهمية الزخرفية في الطراز السلجوقي، وقل ما فيها من زخارف بارزة وتجويفات. وأقبل العثمانيون على استعمال المومر في صناعة المنابر والطاقات في الجدران وغير ذلك مما كان يصنع قبل ذلك من الخشب عادة. ولكن العناية بالزخارف الجصية ظلت واضحة في الطراز العثماني.

على أن التجديد العظيم في الزخارف المعمارية هو استخدام القاشاني لكسوة الجدران فقد اختفى استعمال الفسيفساء الخزفية الذي عرفناه في الطراز السلجوقي وحل محله في بداية العصر العثماني استعمال نجوم من القاشاني ذي الدهان الأزوق والرسوم المذهبة وبلاطات من القاشاني المتعدد الألوان كما نرى في عمائر بروسة. ثم

ظهرت صناعة القاشاني في اسنيك على يد السلطان سليم الأول في بداية القرن العاشر الهجري (١٦م). وكان قد استقدم من تبريز بعض الفنانين المشتغلين بتصوير الكتب وتذهيبها ورسم الزخارف فيها فساهموا في رسم الموضوعات الزخرفية التي أقبل عليها الخزفيون في أسنيك والتي كان من عناصرها رسوم كثيرة قريبة جداً من الطبيعة وتمثل شتى رسوم الزهور فضلاً عن عناقيد العنب والرمان.

وكان لاتصال الدولة العثمانية بأوربا أثر واضح في الطراز العثماني. فظهر تأثير طراز الباروك في تقويسات السقوف وفي بعض الزخارف النباتية في الأبلة التي ترجع إلى عصر السلطاني أحمد الثالث بين عامي ١١١٥ و١١٤٣هـ (١٧٠٣ - ١٧٣٠م) ثم عرف طراز الروكوكو الفرنسي في استانبول بعد منتصف القرن الثاني عشر الهجري (١٨م) وأقبل عليه الفنانون الترك، ولكنهم احتفظوا بروح طرازهم القومي حتى ليمكننا أن نطلق على ما وصلوا إليه في هذا الميدان اسم طراز الروكوكو التركي. وأوضح ما يظهر هذا التأثر بطراز الروكوكو إنما نراه في جامع نور عثمانية الذي شيد في استانبول بين عامي ١١٦١ و١١٦٨هـ (١٧٤٨- ١٧٥٥م) فالصحن الذي يسبق الجامع يلفت النظر بشكله نصف الدائري وما فيه من بوائك كما أن حنية الباب الكبير تحل فيها زخارف الاكنتس (شوك اليهود) وكوابيل الباروك محل المقرنصات.

بعض العناصر المعمارية الإسلامية

المآذن

كان النبي وأصحابه يصلون في البداية من غير أذان، ثم أمر النبي مولاه بلالاً أن يؤذن داعياً إلى الصلاة، فكان بلالاً أول مؤذن في الإسلام، يؤذن من أعلى سطح يجاور المسجد. وكانت المساجد الأولى في الإسلام بغير مآذن. وكان يحدث أحياناً أن يدعو المؤذن إلى الصلاة من سور المدينة.

واتخذ المسامون المآذن لأول مرة في دمشق، حين أذنوا للصلاة من أبراج المعبد الوثني القديم الذي قام على أنقاضه المسجد الأموي، وكانت هذه الأبراج الأربعة الأصل الذي بنيت على مثاله المآذن الأولى في الإسلام ولاسيما في مصر والشام وبلاد المغرب.

وعرف المسلمون المكان الذي يلقى منه الأذان باسم المئذنة أو الصومعة أو المنارة. وكان العرب يطلقون على أبراج الزهاد اسم "الصوامع"، ولعل استعمال هذه الكلمة للدلالة على المآذن راجع إلى أن المآذن الأولى في الشام وغيرها كانت مربعة كأبراج الزهاد. وسنرى أن طراز هذه المآذن المربعة هو الذي عم استعماله في المغرب. وقد ظلت المئذنة تسمى صومعة في بلاد المغرب حتى الآن. ومن الغريب أن بعض أهل المغرب يسمون المئذنة "عساس" بمعنى مكان المراقبة أو

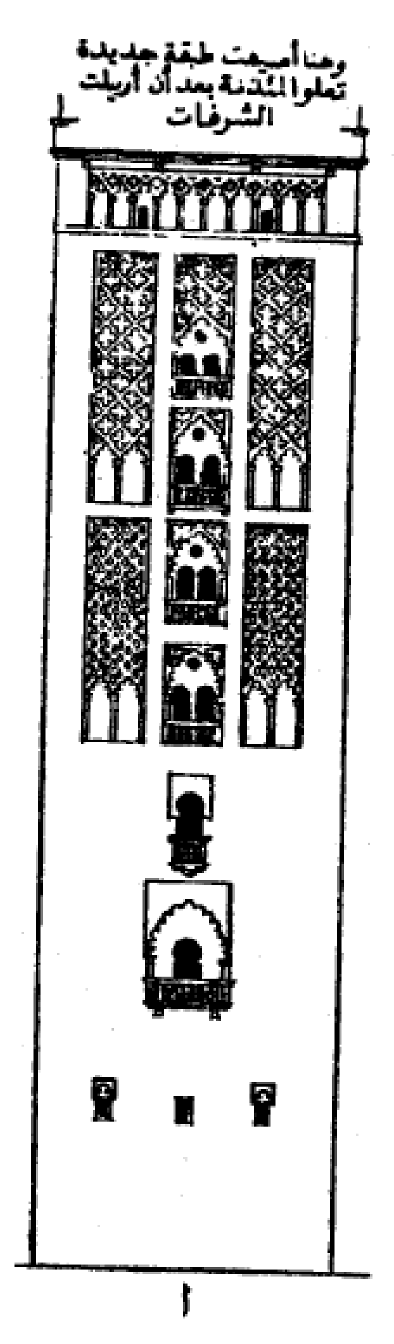
الملاحظة، مما يشهد بأن المآذن لم تكن تستخدم للآذان فحسب، بل كانت تستعمل للكشف والمراقبة في بعض الأحيان. أما كلمة المنارة فكانت تطلق في البداية على المكان الذي تشعل فيه النار أو ينبعث منه النور، ثم أطلقت على الفنارات عامة، وانتقلت منها إلى المآذن لمشابهتها أبراج الفنارات.

وقد ذهب العلماء في أصل المآذن من الوجهة المعمارية مذاهب شتى فقيل إنها مشتقة من أبراج الكنائس، أو من أبراج الحراسة والمراقبة أو من الفنارات القديمة أو من بعض أبراج العبادة في الهند وبلاد الجزيرة والعراق.

وكان استعمال الحجر أو الطوب في بناء المآذن يتوقف على مادة البناء المستعملة في الإقليم ففي أسبانيا استعمل الحجر، وفي المغرب غلب استعمال الطوب، وفي مصر استعمل الحجر، وكذلك استعمل الحجر في بلاد العرب والشام وآسيا الصغرى وبلاد الجزيرة. واستخدم



(شكل ٩٢) منارة الكتبة في مراكش ، وقد غلب استعمال الطوب في إيران وأفغانستان. وفي الهند استخدم الحجر والطوب على السواء.



(شكل ٩٣) رسم منارة الجيرالدا باشبيلية

وأول إشارة إلى بناء المآذن في مصر جاءت في "خطط المقريزي" عند الكلام على إعادة بناء جامع عمرو بالفسطاط، فقد كتب المقريزي أن الخليفة معاوية أمر الوالي مسلمة أن يبني صوامع للأذن فبنى مسلمة أربع صوامع لهذا المسجد في أركانه الأربعة وقد تهدمت هذه المآذن، فلم يصل إلينا شيء منها.

ولكن الثابت أن المآذن الأولى التي شيدها المسلمون كانت أبراجاً مربعة وأن هذا الطراز السوري في بناء المآذن انتقل إلى سائر أنحاء العالم الإسلامي ولاسيما بلاد الجزيرة ومصر وبلاد المغرب والأندلس، ثم أتيح له البقاء في غربي العالم الإسلامي، ولا يزال الطراز السائد فيه، فضلاً عن وجوده في الشام وبعض أجزاء العالم الإسلامي.

وأقدم "الصوامع" القائمة في بلاد المغرب مئذنة جامع سيدي عقبة في القيروان وقد شيدت في عصر هشام بن عبد الملك، وهي– كما مر بنا– برج مربع ضخم يضيق قليلاً كلما ارتفع، وتعلوه شرفات وطابقان بني أحدهما في عصر متأخر (شكل ٣٦). ومن أمثلة هذا الطراز في بناء المآذن منارة الكتيبة في مراكش (شكل ٩٢) ومئذنة المسجد الجامع في إشبيلية، وهي الآن برج الكاتدرائية، وتسمى **la Giralda**، (شكل ٩٣) ومئذنة حسن في رباط وترجع ثلاثتها إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي).

أما في مصر فقد ذاعت طرز مختلفة من المآذن حتى ليمكن اعتبار القاهرة معرضاً لمعظم أنواع المآذن التي عرفتها العمارة الإسلامية. وأقدم

ما نعرفه من هذه الأنواع في مصر مئذنة جامع ابن طولون (شكل ٤٢)، وهي تقع في الرواق الخارجي وتكاد لا تتصل بسائر بنا، الجامع. وتتألف– كما بنا– من قاعدة مربعة، تقوم عليها طبقة اسطوانية عليها أخرى مثمنة. وفضلاً عن ذلك فإن مراقيها من الخارج على شكل مدرج حلزوني، وليس لهذه المئذنة نظير إلا في المسجد الجامع وفي مسجد أبي دلف بمدينة سامرا. وتعرف المنارة الأولى (شكل ٤٤) باسم "الملوية"– كما رأينا– وقد فطن علماء الآثار إلى أوجه الشبه بين هذه الثلاث والمعابد القديمة التي شيدت في العراق والجزيرة على يد السومريين والبابليين، وعرفت المنارات باسم "زيجورات" أو معابد النار التي كانت للساسانيين وعرفت باسم "آتشكاه".

وتقوم على طرفي الوجهة البحرية في جامع الحاكم بالقاهرة مئذنتان كل منهما فوق برج يتألف من مكعبين أجوفين يعلو أحدهما الآخر (شكل ٤٧). والجزء العلوي في المئذنتين يرجع إلى عصر المماليك، أما الجزء السفلي فيرجع إلى عصر الحاكم بأمر الله ويختلف في إحدى المئذنتين عنه في الأخرى اختلافاً بسيطاً، فهو في الشمالية مستديرة، أما في الجنوبية فمربع ينتهي بمثمن. وشكل هذه المئذنة الأخيرة يؤذن بالشكل الذي غلب على المآذن المصرية في العصور التالية. فإن معظم المآذن التي شيدت في مصر بعد ذلك كانت ذات طبقات ثلاث: مربع ثم مثمن ثم اسطواني. وإنما تناول التطور الذي حدث بعد العصر الفاطمي النسب بين الأجزاء المختلفة سعياً وراء الرشاقة والجمال، وقد بلغ هذا التطور أوجه في نهاية دولة المماليك الجراكسة ولاسيما في

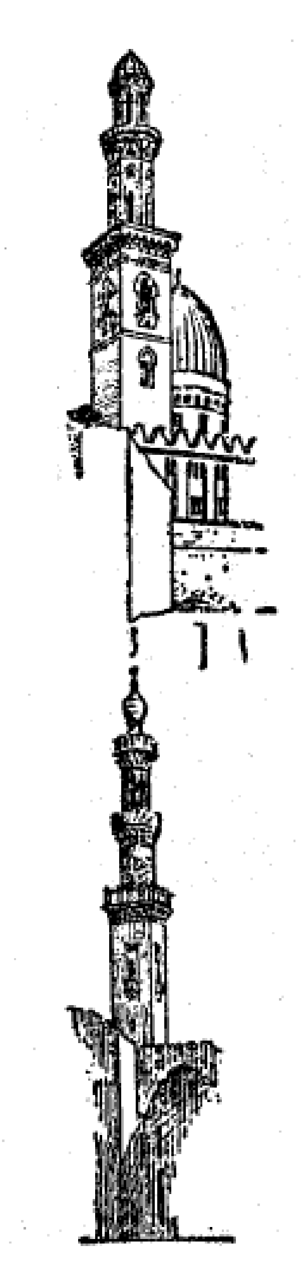
عصر قايتباي (٨٧٣/ ٩٠١هـ) وقد أصاب المعماريون في عصر المماليك قسطاً عظيماً من التوفيق في تجميل المآذن بالطاقات والدلايات (المقرنصات)، والخوذات المضلعة أو المستديرة تحملها أكتاف أو عمد رشيقة، فضلاً عن كسوة القمة بالقاشاني وتلبيس بدن الدورة الأولى بالرخام (أشكال من ٩٤ إلى ٩٦).



(شكل ٩٤) مئذنة مدرسة سنجر الجاولي بالقاهرة



(شكل ٩٥) مئذنة في مدينة الأقصر



(شكل ٩٦) فوق: رسم تخطيطي لمئذنة مدرسة سنجر الجاولي بالقاهرة، وترجع إلى سنة ٧٠٣هـ (١٣٠٣- ١٣٠٤م) تحت: منارة ضريح برقوق من سنة ٨٠١- ٨١٣هـ (١٣٩٨- ١٤١٠م)



(شكل ٩٧) مئذنة في بيت المقدس



(شكل ٩٨) مئذنة المسجد الجامع في غزة

ونشأت بمصر في النصف الثاني من القرن الثامن الهجري (١٤م) منارات ذات رؤوس مزدوجة وقد شاعت في نهاية القرن التاسع وبداية العاشر. ومن أمثلتها مئذنة الغوري في الجامع الأزهر. وامتازت هذه

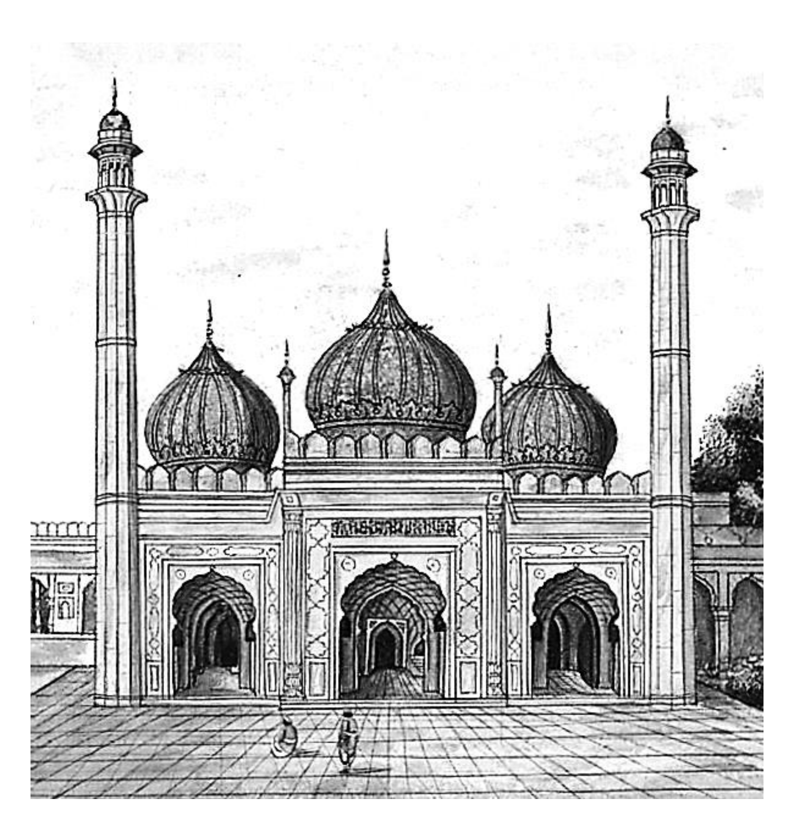
المئذنة بتلبيس القاشاني فيبدن دورتها المثانية. والمعروف أن رقاب القباب وقم المآذن وبعض الأجزاء في أبدانها بدأت تكسى بالقاشاني في عصر دولة المماليك البحرية. وللغوري في مسجده بالغورية مئذنة ذات أربعة رؤوس وكان لبعض المساجد الكبيرة في مصر منارتان مثل جامع الحاكم ومدرسة السلطان حسن وجامع المؤيد.

أما فلسطين وشبه جزيرة العرب فلم يكن لهما طراز خاص في بناء المآذن، فكان التأثر بالأساليب المصرية ظاهراً في فلسطين، وذاع بناء المئذنة المربعة ثم المثمنة الأضلاع على قاعدة مرعة. وشيدت المآذن في جزيرة العرب من الطراز المملوكي ثم الطراز التركي. وكذلك بنيت المآذن في الشام على الطرز المملوكي ثم التركي، بعد أن كانت تبنى في البداية مربعة. (شكلي ٩٧ و٩٨).

وفي العراق وبلاد الجزيرة عرف المعماريون طرزاً مختلفة من المآذن فشيدوا مئذنتي سامرا وأبي دلف اللتين ظلتا مع منارة ابن طولون فريدتين في العمارة الإسلامية، ثم شيدوا المآذن المربعة والمثمنة والاسطوانية.

وكانت المآذن الأولى في إيران معظمها مثمن الشكل، ثم غلبت المآذن الاسطوانية منذ القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وأصبحت تجمل بالزخارف الهندسية في الطوب المشيدة منه أو بكسوة من القاشاني (شكل ١٧) وكانت المئذنة الإيرانية دقيقة الطرف قليلاً وتنتهي في أعلاها بردهة تقوم على دلايات أو مقرنصات وتكسبها شكل الفنار (شكل ٨٣). وقد أصبح لمعظم المساجد الإيرانية

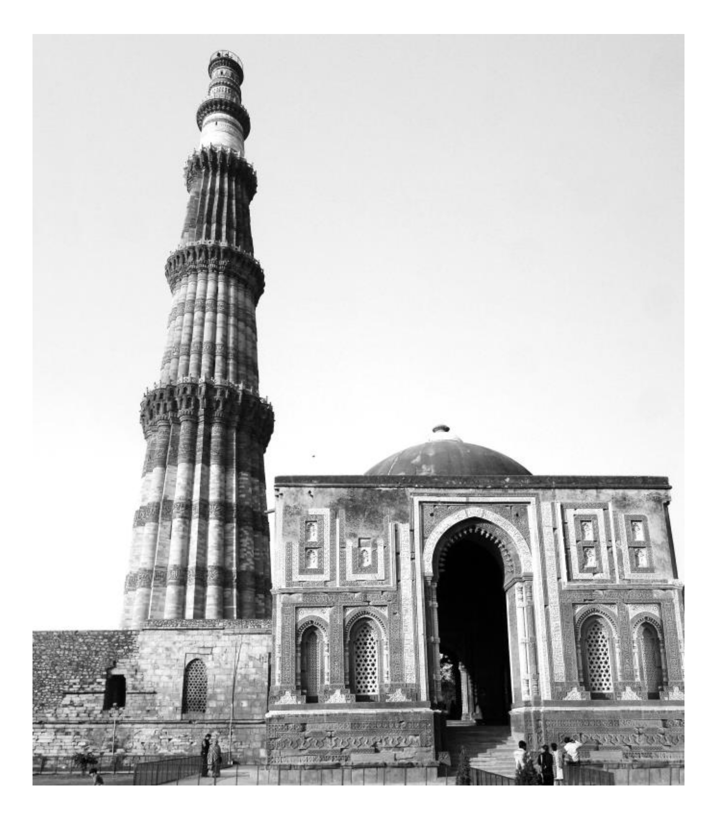
منذ القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) مئذنتان تحفان بالمدخل وتختفي قاعدة كل منهما خلفه إلا في بعض المساجد فإنهما ظاهرتان وتزيدان المدخل ضخامة وارتفاعاً. وتختلف المآذن الإيرانية عن سائر المآذن الشامية والمصرية والمغربية في أنها لا طبقات لها ولا نوافذ. فالمئذنة الإيرانية بناء شاهق مبني لذاته، وليس لتهيأ فيه سلالم تقود إلى ردهات أو دورات يسير فيها المؤذن. وفضلاً عن ذلك فإن المئذنة الإيرانية الاسطوانية الشكل والشاهقة والارتفاع قد عم استعمالها في إيران منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، بينما ظلت المآذن في القسم الغربي من العالم الإسلامي موكولة إلى ذوق الأفراد، فكانوا يتصرفون في تشييدها بعض التصرف في حدود الطرز السائدة في كل إقليم. ولم تكن المآذن الإيرانية تستخدم في الأذان بسبب ارتفاعها العظيم، وإنما كان المؤذن يدعو إلى الصلاة من فوق سطح المسجد.



(شكل ٩٩) مئذنتان في الهند

أما في الهند فقد ظلت المساجد تشيد بغير مآذن مدة طويلة، ثم عم استعمال المنارات منذ القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)، وسار القوم على سنة الإيرانيين في ترتيبها مزدوجة بحيث يكون للمسجد مئذنتان تحفان بمدخله (شكل ٩٩)، وكانت المآذن الهندية في معظم الأحيان اسطوانية تضيق كلما ارتفعت وتزينها شرفات وتضليعات. ومن أجمل المآذن الهندية القديمة "قطب منار" في مسجد قوة الإسلام بمدينة دهلي القديمة، وقد شيدت للأبيك قطب الدين وأتمها خليفته التتمش من سلاطين الهند في بداية القرن السابع الهجري

(الثالث عشر الميلادي). ولعلها أفخم المآذن الإسلامية على الإطلاق. ويبلغ ارتفاعها ٧٢,٥متراً، وقطر قاعدتها ١٤ متراً، وطبقاتها الثلاث السفلية من الحجر الأحمر، أما الطبقتان العلويتان فقد جددتا وهما من الرخام الأبيض، وفيها طبقات من الحجر. وتكسو هذه المئذنة تضليعات وعصابات من الكتابة وأشرطة من سائر الزخارف المعمارية (شكل ١٠٠).



(شكل ١٠٠) قطب منار بدهلي

أما في آسيا الصغرى فقد زاد العثمانيون في ارتفاع المآذن عما عرفه السلاجقة وأصبحت المآذن عندهم اسطوانية وطويلة ممشوقة،

تعلوها قمة مخروطية مدببة، وزاد عدد المآذن في المساجد التركية بحسب أهميتها حتى بلغ ستا في جامع السلطان أحمد في استانبول (شكل ٢١). وقد مر بنا أن الطراز العثماني انتشر في البلاد الإسلامية التي ضمها الترك إلى امبراطوريتهم. ومن أبدع المآذن التركية الطراز في مصر مئذنتا جامع محمد علي بالقلعة.

العقود

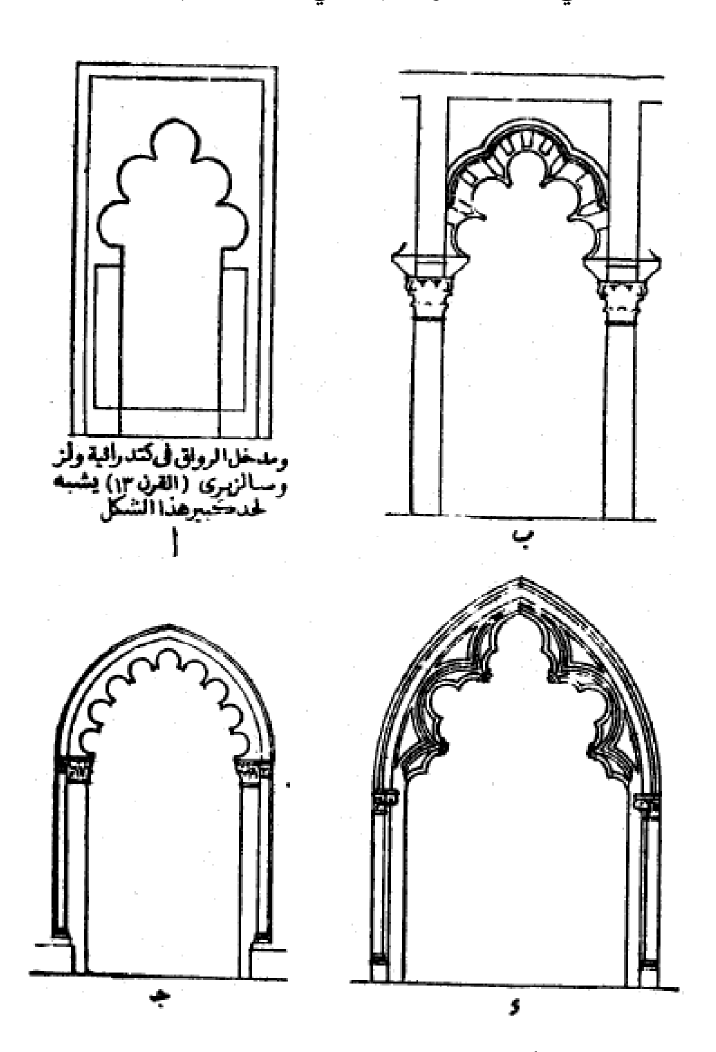
عرفت العمارة الإسلامية أنواعاً مختلفة من العقود، وكان كل إقليم من أقاليم الإمبراطورية الإسلامية يفضل بعض هذه العقود عن البعض الآخر.

ومن العقود التي أقبل المسلمون على استعمالها بوجه عام عقد على شكل نعل الفرس horse- shoe arch وهو عقد يرتفع مركزه عن رجلي العقد فيتألف من قطاع دائرة أكبر من نصف دائرة. وقد شاع استعمال هذا العقد في الأندلس وبلاد المغرب (شكل ٨٠).

ومنها كذلك العقد المخموس horse- shoe pointed arch ويتألف من قوس دائرتين ويرتد ابتداؤه عن خط امتداد كتفي العقد، ولذا يسمى العقد المرتد، وهو يشبه عقد نعل الفرس غير أنه مدبب الرأس، وقد شاع استعماله أيضاً في الأندلس وبلاد المغرب (شكل ٧٩).

وعرف المسلمون العقد ذا الفصوص lobed arch. ويتألف من سلسلة عقود صغيرة وأقواس متتالية (شكل ١٠٨)، وكان الإقبال على

استعماله عظيماً في بلاد المغرب (شكلي ٧٣ و٨١).



(شكل ١٠١) رسوم عقود ذوات فصوص

أ- في المسجد الجامع بسامرا (القرن ٣هـ ٩م)

ب- في رواق المسجد الجامع بقرطبة (القرن ٤هـ: ١٠م)

ج- في كنيسة لاسوتيرين **La souterraine** بفرنسا (نحو سنة ١٢٠٩)

د- في كنيسة كلاي **Cley** بنور فولك في انجلترا (القرن ١٤م)

أما العقد المزين باطنه **intrados** بالمقرنصات فقد ذاع استعماله في الأندلس ولاسيما بقصر الحمراء وفي بلاد المغرب، ولاسيما بمدارس بني مرين في فاس وبأضرحة سلاطين الأشراف السعديين بمراكش (شكلي ٧٤و ٧٦).

وكان الإقبال في إيران على عقد مدبب مرتفع نجد أمثلة بديعة منه في مسجد شاه بأصفهان (شكلي ١٧ و ٦٦) واستعمل هذا العقد في بعض العمائر المصرية.

أما الهند فمما استعمل فيها عقد مقوص ويتألف من منحنيين متماثلين يتكون كل منهما من قوسين أحدهما محدب والآخر مقعر (شكل ٨٨).

المقرنصات[١]

المقرنصات أو الدلايات[٢] **stalactites** حليات معمارية تشبه خلايا النحل، وترى في العمائر مدلاة في طبقات مصفوفة بعضها فوق بعض، وتستعمل للزخرفة المعمارية أو للتدرج من شكل إلى آخر ولاسيما

---

[١] يظن أنها تعريب لكلمة إغريقية قديمة، اشتق منها كلمات **coronis** باللاتينية و**coraiche** بالفرنسية و **cornice** بالإنجليزية و **Karnies** بالألمانية.

[٢] تطلق كلمة **stalactite** (من لفظ يوناني بمعنى ينقط) على التحجر الذي ينشأ على شكل أعمدة نازلة غير منتظمة وذلك في بعض لكهوف بفعل الرشح الذي تتجه مياه محملة بالأملاح الجيزية. على أن هذا اللفظ يطلق على الأعمدة التي تظل معلقة في سقف الكهوف بينما تطلق كلمة **stalagmites** (أو الأعمدة الصاعدة) على الأعمدة التي تعلو من الأرض. أما المقرنصات أو الدلايات في فن العمارة ففيها تقليد لهذا التحجر الطبيعي المطلق.

من السطح المربع إلى سطح دائري تقوم عليه القباب. كما تقوم في بعض الأحيان مقام الكوابيل حين تتخذ أسفل دورات المؤذن في المنارات.

ويظهر أن بدء استعمال المقرنصات في العمائر الإسلامية يرجع إلى القرن الخامس الهجري (١١م)، ثم أقبل المسلمون على استعمالها إقبالاً عظيماً حتى صارت من أظهر مميزات العمائر الإسلامية في واجهات المساجد وفي المآذن وتحت القباب وفي تيجان الأعمدة وفي السقوف الخشبية، واختلفت أشكالها باختلاف الزمان والمكان في الإمبراطورية الإسلامية. وقد بلغ استعمال المقرنصات أوج عظمته في قصر الحمراء بغرناطة. وكان الأصل في المقرنصات "الطاقة" المفردة **squinch** في ركن كل حجرة مربعة يراد أن يبني فوقها رقعة قبة مستديرة أو مثمنة ثم تطورت المقرنصات بمضاعفة عدد "حطاتها". وقد ظلت المقرنصات عنصراً رئيسياً في العمائر الإسلامية إلى العصر الحديث.

الأعمدة والتيجان

استعمل المسلمون في البداية أعمدة كانوا ينقلونها من الكنائس والمعابد والعمائر المخربة التي كانت تحملها تلك الأعمدة. وفي جامع عمرو بالفسطاط أمثلة من هذه العمد المختلفة الطرز. ثم اتخذ المسلمون أعمدة وتيجاناً من مبتكراتهم، فعرفوا الأعمدة ذوات البدن الاسطواني وذوات البدن المضلع تضليعاً حلزونياً وذوات البدن المثمن الشكل. وانتشرت الأعمدة المثمنة في عمائر السلطان قايتباي في مصر، وكانت أضلاعها تزين بالزخارف النباتية الدقيقة.

أما تيجان الأعمدة فقد عرفوا منها تيجاناً بصلية الشكل، وتيجاناً تشتمل على صف من الوريقات النباتية تتصل في جزئها السفلي ثم تنتشر، فتؤلف صفحة من الزخارف النباتية البديعة، كما عرفوا تيجاناً من المقرنصات وتيجاناً أخرى على هيئة الناقوس. وكانت تيجان الأعمدة تتصل بعضها ببعض عند بدء العقود بروابط خشبية قوية. وكثيراً ما كانت الأعمدة تتمنطق بحزام أو حزامين. وعرف الطراز العثماني نوعاً من الأعمدة امتاز بما في بدنه من "خشخان" أي تقوير متعرج أو على هيئة معينات.

واستعمل الإيرانيون أعمدة من الخشب المذهب، أبدانها مضلعة ومزينة بمرايا مقطوعة على هيئة معينات. ومن ذلك ما نراه في قصر جهل ستون الذي شيده الشاه حسين في نهاية القرن الحادي عشر الهجري (١٧م)، وقصر آينة خانه بأصفهان.

وكان المهندسون في بعض الأحيان يتجنبون استعمال الأعمدة فيقيمون السقف أو البواكي على أكتاف من البناء كما نرى في جامع ابن طولون. على أننا نلاحظ في هذا الجامع أن أركان الأكتاف قد زينت بأشكال أعمدة. وكانت الأعمدة الرخامية تستعمل أحياناً في سمك الجدران كأربطة لها، ومن أمثلة ذلك ما نراه في أسوار القاهرة وأبوابها وجامع الصالح طلائع وجامع الظاهر بيبرس. وكانت إيران تقبل على استعمال الأكتاف في العمارة أكثر من سائر أقاليم الإمبراطورية الإسلامية.

أما قاعدة العمود المشهورة في العمارة الإسلامية فعلى هيئة ناقوس مقلوب الوضع.

القباب

أخذ المسلمون بناء القباب عن الساسانيين والبيزنطيين والقبط وأقبلوا على استعمالها في الأضرحة حتى أطلق الجزء على الكل وصارت كلمة "قبة" اسماً للضريح كله.

وقد انتشرت في العالم الإسلامي أنواع مختلفة من القباب. ولعل أبدع القباب الإسلامية موجودة في مصر وسوريا. ويرجع أقدمها إلى العصر الفاطمي، وكانت مقرنصاتها من حطة واحدة في البداية ثم تطور إلى حطتين في القرن السادس الهجري (١٢م) ودخلها التضليع. وفي العصر الأيوبي زادت الزخارف الجصية في قواعد القباب. وقد امتازت القباب المصرية بارتفاعها وتناسق أبعادها وبما على سطحها الخارجي من زخارف جميلة يمكن رؤيتها من مسافة بعيدة. وعمد المهندسون في عصر المماليك البحرية إلى زيادة ارتفاع القبة برفع الرقبة التي تقوم عليها. والحق أن مصر عرفت في عصر المماليك أنواعاً شتى من القباب، منها نصف الكروية والمضلعة والبيضاوية، بل لقد عرفوا قبة كبيرة تنتهي في أعلاها بمنور فوقه مثمنة تحمل قبة صغيرة مضلعة. تلك هي قبة الشيخ عبد الله المنوفي بالقرافة الشرقية بالقاهرة. وترجع إلى القرن السابع أو الثامن بعد الهجرة (١٣– ١٤م). وكان مثل هذا التجديد في بناء القباب ينسب إلى عبقرية الفنان الفلورنسي برونلسكي **Filippo Brunelleschi** في النصف الأول من القرن الخامس عشر الميلادي.

كما عرفت مصر القباب الخشبية. ولعل أجملها قبة الإمام الشافعي

التي أنشأها السلطان الأيوبي الملك العادل سنة ٦٠٨هـ (١٢١١م) وهي قبة خشبية مكسوة بالرصاص وتمتاز بإبداع زخارفها وبالشرفات المسننة في خارجها.

ولم يكن تجميل القباب يقف عند نقشها من الداخل وتغطية قطبها وجوانبها بالزخارف والكتابات الكوفية، بل كانت تكسي رقبتها أو تكسي كلها بالقاشاني كما كان سطحها يغطي في كثير من الأحيان بشبكة من الزخارف النباتية الأنيقة (شكل ٥٣).

أما في بلاد المغرب فقد كانت القباب معظمها نصف كروية تقريباً ولم تكن فيها زخارف خارجية إلا نادراً جداً. والواقع أن إقبال المغرب على تشييد القباب لم يكن عظيماً، وقد عرفت بلاد الجزائر نوعاً من القباب البيضية الشكل.

وكانت معظم القباب في إيران بيضية أو بصلية الشكل وتغطى بلوحات من القاشاني البراق (شكل ٨٤). وينسب إلى سمرقند نوع من القباب ذو رقبة طويلة وله غطاءان فيبدأ تكوير القبة من الداخل من عقد شباك الرقبة أما من الخارج فيبدأ على مسافة كبيرة من عقب الشباك المذكور. وقد عرفت هذه القباب السمرقندية في مصر أيضاً كما نرى في قبة مدرسة صرغتمش وقبة يونس الدوادار.

وكانت القباب في الطراز العثماني على شكل نصف كرة غير كامل، كما كانت هناك في معظم الأحيان قبة رئيسية تحيط بها قباب صغيرة أو أنصاف قباب.

أما في الهند فكان عنق القبة منخفضاً في معظم الأحيان وكانت القبة بيضية أو على هيئة اللوتس (شكل ٨٥).

المداخل

نلاحظ في العمائرة الإسلامية أن الأبواب الخارجية في المساجد والمباني الكبيرة توضع داخل حجور شاهقة عميقة بعض العمق قد تمتد إلى ارتفاع البناء كله أو تزيد عليه أحياناً، وأن الباب تحف به من الجانبين مكسلة (مصطبة)، وتكون قمة الحجر عادة ربع كروية ومحمولة على مقرنصات أو نصف قبة مخموسة.

المراجع

(أ) كتب ومباحث في الفنون الإسلامية عامة

–جلال أسعد: ترك صنعتي (بالتركية) Türk San'ti – اسطنبول ١٩٢٨.

–زكي محمد حسن: الفن الإسلامي في مصر جـ١ (من مطبوعات دار الآثار العربية بالقاهرة) ١٩٣٥.

– .... : كنوز الفاطميين (مطبوعات دار الآثار العربية بالقاهرة ١٩٣٧).

– .... : الصين وفنون الإسلام (مطبوعات المجمع المصري للثقافة العلمية) ١٩٤١

– .... : الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي (من مطبوعات دار الآثار العربية بالقاهرة) الطبعة الثانية ١٩٤٦.

– .... : في الفنون الإسلامية (مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم بالقاهرة (١٩٣٨) علي بهجت وألبير جبرييل: كتاب حفريات الفسطاط – القاهرة ١٩٢٨.

–فيت: دليل موجز لمعروضات دار الآثار العربية بالقاهرة، ترجمه بتصرف زكي محمد حسن ١٩٣٩.

–مديرية الآثار القديمة بالعراق: حفريات سامرا. جزءان ١٩٤٠

–هرتس بك: فهرس مقتنيات دار الآثار العربية، تعريب علي بك بهجت. القاهرة ١٣٢٧هـ

Bosco. D. R. V. Medina Azzahra y Alamriya. Madrid, 1912.

——: Excavaciones en Medina Azzahra, 1923-1924.

Diez, Ernst: Die Kunst der islamischen Völker. Berlin 1917.

Dimand, M. S: A Handbook of Mohammedan Arts (Second edition, revised and enlarged). New York, 1944.

Gabriel Rousseau: L' Art dècoratif muslman, Paris, 1934.

Glück, H. und Diez, E: Die Kunst des Islam, Berlin, 1915.

Kaechlin, R. und Migeon, G.: Islamische Kunstwerke, Berlin, 1928.

Kühnel E.: Maurische Kunst. Berlin, 1924.

—: Islamische Kleinkunst Berlin, 1925.

—:Die islamische Kunst (in Sprnger : Handbuch der Kustgeschichte, VI, pp 3/3—548) Leipz¡g, 1929.

—: Die Sammlung Turkischer und Islamischer Kunst in Tschinili Koschk (Meisterwerke der Archäologischen Museen in Istanbul, Band III) Berlin, 1938.

Kohlhaussen H.: Islmische Kleinkunst (Meuseum für Kunst und Gew- erbe). Hamburg, 1930.

Lane-Poole The Art of the Stracens in Egypt. London, 1886.

Marçais G.: L'Art de l'Islam. Paris, I946.

Mayer, L. A.: Saracenic Heraldry. Oxford, 1933.

—: Annual Bibbliography of Islamic Art and Archaeolcgy, edited by Mayer, vol 1-3. Jerusalem, 1936-37.

Migeon. G : Les Arts Musulmans. Paris 1926.

—: L' Orient musulman (Musée du Louve. Documents d'art). 2 vols. Paris, 1922.

— Manuel d' art musulman. Arts plastiques et industriels.

2 vols. 2 éd. Paris 1927.

Munthe. G: Islams Kjnst. Stockholm. 1929.

Pope, A. U: A Survey of Persian Art. A. U . Pope editor and Ph. Ack. esman. assistant editor. Oxford 1938.

— An Introduction to Per.ian Art since the seventh century A. D. London, 1930.

Prisse d'Avennes, A.: L' Art Arabe d'après les monumemts du Caire 3 vols. Paris, 1877.

Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe. Le Caire, depuis 1931.

Ricard. P: Pour comprendre L' Art Musulman dans L' Afrique du Nord et en Espagne. Paris. 1924.

Sarre, H: Seldschukische Kleinkunst. (Erzeugnisse islamischer Kunst II) Leipzig, 1909.

Sarre. F. und Herzfeld. E.: Archäologische Reise im Euphrat-und Tigris Cebiet. 4 vols. Berlin 1911—1920.

Sarre, F. und Martin, F.: Die Ausstellung von Meisterwerken Muhammed.anischer Kunst in München 3 vols. München, 1912.

Terrasse. H : L' Art Hispano-Mauresque. Paris 1932.

Wiet, G: Album du Musée, Arabe du Caire. Le Caire, 1930.

—: L. Exposition persane de 1931. le Caire 1933.

(ب) في العمارة

–حسن عبد الوهاب: تاريخ المساجد الأثرية، جزءان. القاهرة ١٩٤٦.

–محمد عبد العزيز مرزوق: مساجد القاهرة قبل عصر المماليك. القاهرة ١٩٤٢

–محمود أحمد: دليل موجز لأشهر الآثار العربية بالقاهرة. القاهرة ١٩٣٨

–محمود عكوش: تاريخ ووصف الجامع الطولوني. القاهرة ١٩٢٧

— Basset, H. et H. Terrasse: Sanctuaires et forteresses Almohades. Collection Hesperis, 1982.

— Briggs. M. Muhammedan Architecture in Egypt and Palestine. Oxford, 1924.

— Cohn -Wiener, E.: Turan, Islamische Baukunst in Mittelasien. Berlin, 1930.

— Creswell K. A. c.: Early Muslim Architecture (Umayyads, Abbasids and Tulunids) 2 vols. Oxford, 1932-1940.

—: A Brief Chronology of the Muhammadan Monuments of Egypt (in Bull. Instit. Fr. Archèol. Or. du Caire t. 16, 1919).

— Curlitt C.: Die Baukunst Konstantinopels. Berlin, 1912.

— Diez. E: Churasanische Baudenkmäler 1. Berlin, 1918, .

— Olbriel A: Monuments turcs d' Anatolie, 2 vols. Paris. 1931, 1934.

— Godard A: Les Anciennes Mosqueés de l' Iran (dans Athar — e-lran vol I, 1930, pp 187-210).

— Hautecoeur L. et Wiet G.: Les Mosquées du Caire. 2 vol Paris, 1932.

— Marçlis, G.: Manuel d'Art Musulman. l'Arcliitecture, Tunisie, Algérie, Maroc, Esoagne, Sicile. 2 vols. Paris, 1926 — 1927.

— Pauty: Les Palais et les Maisons d' Epoque Musulmane au Caire, le Caire, 1933.

— L' Arcfiitecture au Caire depuis la Conquête Ottomane (dans Bull. Instit. Fr. Archêol. Or. du Caire, t. 36).

— Saladin. H: Manuel d' Art Mnsulman. I. L' Architecture. Paris 1907.

— Sarre, F.: Denkmäler persischer Baukunst. 2 vols.

Berlin. 1901.

الفهرس